Ueber das

Verhältnis von Drama und Geschichte bei Friedrich Hebbel.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

Philosophischen Fakultät Sektion I

der

K. B. Ludwig-Maximilians-Universität München

am 29. Oktober 1903 eingereicht

von

HERBERT KOCH

aus Reichenbach in Schlesien.

Tag der mündlichen Prüfung:

19. Dezember 1903.

Leipzig 1904.

Druck von Walter Wigand.

Abkürzungen:

W I—XII = Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard M. Werner. Berlin, B. Behrs Verlag, 1901—1903.

Ta I, II = Friedrich Hebbels Tagebücher, herausgegeben von Felix Bamberg. 2 Bde. Berlin 1885.

Bw. I, II = Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Herausgegeben von Felix Bamberg. 2 Bände. Berlin 1890. 1892.

Bw. N. I, II = Friedrich Hebbels Briefe. Nachlese, herausgegeben von R. M. Werner. Berlin 1900. 2 Bände.

Kuh I, II = Emil Kuh. Biographie Friedrich Hebbels. 2 Bände. Wien 1877.

Benutzt ist wesentlich die bis zum Sommer 1903 erschienene Hebbel-Litteratur. Für diese Abhandlung besonders wichtige Arbeiten sind einzeln im Text genannt.

Es ist im Laufe der letzten Jahrzehnte üblich geworden, die Quellen einzelner wichtiger, in der Literatur häufig wiederkehrender Stoffe zu erforschen und ihre Behandlung durch Dichter verschiedener Zeiten vergleichend zu betrachten; ja es gibt für die deutsche Literatur wenige bedeutende Themen auf diesem Gebiete, die nicht wissenschaftlich verarbeitet wären. Anders steht es mit den prinzipiellen Fragen; selten hat man untersucht, wie sich hervorragende Dichter oder ganze Kunstperioden zu gewissen grösseren Stoffkreisen im allgemeinen verhalten; die Psychologie der Stoffe ist ein ziemlich unbebautes Feld. Wie fasst die Kunst verschiedener Jahrhunderte mythische Gegenstände, wie gestaltet sie die Geschichte, wie das Leben der eigenen Zeit? Es ist zu erwarten, dass durch die Beantwortung solcher Fragen sich wesentliche Aufschlüsse über einzelne Erscheinungen und über ganze Epochen der Literatur gewinnen lassen.

Die dramatische Kunst im besonderen hat von ihren Anfängen an sich immer wieder Gegenständen aus dem Reiche der Geschichte zugewandt; und seit dem 18. Jahrhundert, zumal seit man sich mit Skakespeare auch theoretisch zu beschäftigen begann, hat der Streit um Wesen und Berechtigung eines historischen Dramas kaum längere Zeit geruht.

Im Titel dieser Abhandlung ist die Bezeichnung „historisches Drama“ vermieden. Wer bisher über den Gegenstand handelte, ging gewöhnlich von einem festen Begriffe aus: ein geringes Mehr oder Weniger an wirklicher Historie genügte, ein Drama nicht mehr als „geschichtliches“ gelten zu lassen und es damit oft schon von vornherein zu verurteilen. Noch die letzte grössere Bearbeitung des Themas

ist bezeichnend dafür. Otto von der Pfordten gibt in der Einleitung zu seinem Buche „Werden und Wesen des historischen Dramas“ [1]) eine Definition des Begriffes, die man unbedingt annehmen zu dürfen glaubt. Er „will historisches Drama (im engeren Sinne) nur dasjenige nennen, das

1. neben dem poetischen mit vom historischen Sinne des Dichters geboren wurde und

2. historische Tatsachen zur Erweckung der Teilnahme beim Hörer benutzt“.

Aber unter der Hand verwandelt sich ihm der Begriff; vielleicht unbewusst infolge der Einwirkung seiner eigenen Schaffensrichtung versteht er schliesslich unter historischem Drama etwas weit Engeres, als zu Anfang; seine Norm läuft zuletzt fast auf das hinaus, was wir bei Hebbel als „partiell-nationales“ Drama kennen lernen werden, und der moderne Vertreter seines Ideales ist Wildenbruch. Es ist daher im folgenden von der Existenz eines besonders so zu nennenden geschichtlichen Dramas abgesehen und die Frage nach dem Verhältnis von Drama und Geschichte gestellt worden; bei Hebbel ist diese Verallgemeinerung besonders geboten: er hat das historische Drama auf eine neue Basis gestellt und den Begriff so wesentlich erweitert, dass von dem überkommenen Sinne des Wortes nur wenig übrig bleibt. [2])

Es bedarf vielleicht noch eines Wortes der Rechtfertigung dafür, dass aus dem ganzen Verlaufe der Literatur für die Behandlung der Frage gerade Friedrich Hebbel herausgegriffen ist. Der Grund liegt, abgesehen von der Grossartigkeit der Gesamterscheinung, einmal darin, dass wir von Hebbel authentische Äusserungen über sein eigenes Schaffen und Theorien über das dichterische Schaffen überhaupt in seltener Fülle besitzen, und dann in seiner Stellung im Verlaufe der geistigen Entwicklung des 19. Jahrhunderts: Hebbel ist eine Übergangserscheinung in ganz eigentümlichem Sinne; kaum ein anderer hat in sich so viel

1) Heidelberg, Carl Winters Univ.-Buchh., 1901.

2) Theodor Poppe (Friedrich Hebbel und sein Drama, Palaestra VIII, 1900, S. 65, 66) hat darauf aufmerksam gemacht, dass in Bezug auf die Bezeichnung „historisches Drama“ bei H. eine Begriffs-Verwirrung mehrmals wiederkehrt.

Altes und Absterbendes zu überwinden versucht, der doch in seinen innersten Lebenswurzeln noch so mit diesem Alten zusammenhing; das bezeugt am besten seine rastlose Polemik. Und bei kaum einem anderen findet sich doch zugleich so vieles, was über seine Erscheinung hinausdeutet auf viel spätere, oft erst jetzt vollendete Entwickelungen. Gerade für Hebbel aber war vermöge seiner mächtigen, nie ruhenden historischen Phantasie das Verhältnis des Dramas zur Geschichte eine Grundfrage in der Theorie des Dramas überhaupt.

Voltaire hatte den „Grafen Essex“ des Thomas Corneille zu kritisieren vermeint, indem er Abweichungen des Dichters von der Überlieferung der Begebenheiten nachwies; und Lessing hatte dagegen an einer berühmten Stelle der Dramaturgie [1]) für das Hoheitsrecht des schaffenden Künstlers gegenüber der Historie eintreten müssen. Törichte Forderungen der Identität von historischem Drama und Geschichte sind es auch, die Hebbel zuerst zwingen, seinen Standpunkt zu präzisieren. Ist es berechtigt, vom Dramatiker dasselbe zu verlangen, wie vom Historiker? Darf eine Übereinstimmung von Drama und Geschichte in allen Einzelheiten gefordert werden? Es ist zu erwarten, dass Hebbel auf die Frage keine andere Antwort finden kann als Lessing: „Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte“, sobald nämlich unter Geschichte die „materielle“ Geschichte verstanden wird, d. h. einfach die Summe von Tatsachen, die die Historie bewahrt und überliefert, ohne Rücksicht auf ihren Wert, ohne kritische Sonderung, ohne ein geistiges Band; kurz „der aufgeschwemmte Haufen von Memoiren, Charakteristiken, Skizzen und Anekdotensammlungen, wie sie eine abgelaufene Geschichtsperiode immer zu hinterlassen pflegt“ (W XII 328).

Lessing hatte also nach Hebbels Meinung das Richtige getroffen; „nur dass er wider seine Gewohnheit die Gründe zurückhielt“ (W XI 37). Hebbel gibt sie uns, und wir berühren

1) XXIII. und XXIV. Stück.

damit Grundanschauungen seiner ganzen Ästhetik. — Wenn Dichtkunst und Geschichtschreibung die nämliche Aufgabe haben, wozu dann die Dichtkunst? Die materielle Seite der Geschichte, soweit man überhaupt ernstlich von einer solchen reden kann, ist eine Realität, wie das Leben; und darum kann sie für den Dichter nichts bedeuten, als den Stoff, den er zu formen hat. Wie vom Leben ist das Drama als Gattung der Kunst von der materiellen Geschichte scharf zu unterscheiden. Alle Kunst ist dem Realen gegenüber etwas Abgeschlossenes, getrennt für sich Stehendes;[1]) Hebbel spricht den tiefen Gedanken aus, dass alle Kunst in diesem Sinne unwahr sei. Der formlosen Masse der Wirklichkeit gegenüber[2]) ist die Kunst das Geformte und eben dadurch erst Kunst; in einem echt Hebbelschen Bilde gesprochen: „Für wen das von der Geschichte abweichende Drama eine Sünde an der Geschichte ist, für den muss auch der Tisch eine Sünde am Baum sein“ (Ta II 248 m. vgl. auch Ta II 179).

Nach zwei Seiten hin wird nach Hebbel der spezifisch künstlerische Umformungsprozess wirksam: er besteht einmal in einer Ausscheidung des Unwesentlichen, dann aber, was natürlich damit zusammenhängt, in der Heraushebung der in Leben und Geschichte fast stets verdeckten letzten inneren Zusammenhänge: in der Zurückführung des einzelnen Vorganges auf die Idee. Und erst hier münden Drama und wahre Geschichtschreibung wieder in die gleiche Bahn. Wie von der Wirklichkeit der Dichter nach dem künstlerischen Umformungsprozess eines bewahren muss: nämlich wieder den Eindruck gleichartig vollen Lebens im künstlerischen Bilde, so der Dramatiker der Geschichte gegenüber. Ideale Kritik darf nicht „Geschichte und Poesie konfrontieren“, um „nach der ebenso unmöglichen wie überflüssigen

1) Ta II 480: „Aber der erste Akt der Kunst ist eben die vollständige Negierung der realen Welt . . .“ Vgl. auch Bw I 235 „. . Kunst und Natur (sind) reine Gegensätze . . .“

2) Wenn, in äusserst seltenen Fällen, das Leben auch in der Geschichte einmal Form angenommen hat, dann soll die Kunst dort ihre Stoffe und Aufgaben nicht suchen (Ta I 170 o.).

Identität der Ingredienzien“ zu forschen; denn es kann und muss sich allein handeln um eine „Identität der letzten Eindrücke“ (vgl. Ta I 253).

Die Fragestellung nach der Identität von Drama und materieller Geschichte ruht aber nicht allein auf einem ästhetischen Irrtum; sie ist prinzipiell unrichtig.

Napoleon hat die materielle Geschichte die Fabel der Übereinkunft genannt. Auch Hebbel ist sie eine Fabel. Er erlebte in sich den Rückschlag auf das rationalistische Ideal: nach der Sucht, alles mit dem erkennenden Verstande zu durchdringen, und dem Wahne, das zu vermögen, folgt ein schmerzlicher Verzicht. Jahrhunderte und Jahrtausende haben den Stoff geschichtlichen Erkennens angehäuft, gleichgiltig, ohne Wahl und Sonderung. Ein „ungeheurer Wust von zweifelhaften Tatsachen und einseitig oder gar nicht umrissenen Charakterbildern“ liegt vor; früher oder später wird er das menschliche Fassungsvermögen übersteigen (vgl. W XI S. 58—60)[1]: Hebbel hätte weitergehen und sagen dürfen, dass dieser Punkt längst erreicht sei.

Aber nicht nur, dass die ungeheure Fülle des Stoffes dahin führen muss, den historischen Ausscheidungsprozess zu verstrengern, das Bedeutende von dem Unbedeutenden, das für uns Abgestorbene von dem noch Lebendigen zu sondern. Hebbel bohrt tiefer. Es gibt kein reines Erkennen; das, was man die metaphysische Krankheit bedeutender Menschen seit Kant genannt hat, hat Hebbel furchtbar tief an sich erfahren. Es gibt kein reines Erkennen: niemals sehen wir die Dinge „an sich“, jede Erkenntnis ist durch das Medium des erkennenden Subjektes hindurchgegangen und modifiziert worden; Hebbel sagt: „gefälscht“, denn im Grunde seiner Resignation lebt noch die Forderung reinen Erkennens. Und diese Skepsis überträgt er nun auf das historische Wissen.[2] Gesetzt selbst, wir vermöchten

1) Der Gedanke etwas anders gewendet Ta I 212 m.

2) Besonders deutlich auch an der Stelle Bw. I 426 m.: „Auch das Zusammenstellen der Fakta ist schon Konstruieren . . .“, vgl. auch Hebbels Identifikation mit Kants Aufsatz „Zur Philosophie der Geschichte“ (Werke, herausgeg. von Hartenstein, 10 Bde., Leipzig 1838—39, Bd. IV). Ta II 252. 253.

die geschichtliche Ueberlieferung ihrem Umfange nach zu überschauen, wie steht es mit dem Werte dieser Überlieferung selbst? Hier muss das Misstrauen einsetzen. Das schwerste Erkennen ist das vom Menschen zum Menschen; hier ist das Missverstehen Notwendigkeit, und Hebbel selbst hat der Tragik dieses Missverstehens in seinem Herodes-Drama erschütternden Ausdruck verliehen. Erkennen des Menschen aber in seinen Handlungen müsste das Fundament einer Geschichtswissenschaft sein. Wer nun weiss, „wie unentwirrbar sich im Menschen die unbewussten und bewussten Motive seiner Handlungen zum Knoten verschlingen", der wird an jeder Tradition zunächst zweifeln müssen; er wird die Wahrheit der Grabschriften „selbst dann noch in Frage ziehen müssen, wenn der Tote sie sich selbst gesetzt und den guten Willen zur Aufrichtigkeit dargelegt hat" (W XI 59). Ein ungeheurer, finsterer Friedhof liegt die Weltgeschichte vor dem Betrachtenden; seine Kreuze und Leichensteine, statt dem ewigen Vergehen zu trotzen, machen dem Tode nur neue Arbeit.

Der Schluss, den Hebbel aus solchen Grübeleien ziehen muss, liegt auf der Hand: „Ist demnach das materielle Fundament der Geschichte ein von vornherein nach allen Seiten durchlöchertes oder durchlöcherbares, so kann die Aufgabe des Dramas doch unmöglich darin bestehen, mit eben diesem Fundament, diesem verdächtigen Konglomerat von Begebenheiten-Skizzen und Gestalten-Schemen einen zweifelhaften Galvanisierungs-Versuch anzustellen" (W XI 59). „Der Dichter ist nicht der Auferstehungs-Engel der Geschichte." Was aber folgt daraus weiter?

Es scheint, dass Hebbel wirklich eine Zeitlang bei dem „nüchternen Lessingschen Ausspruche in der Dramaturgie" stehen geblieben ist, wonach der Dichter die Geschichte je nach Befund der Umstände benutzen oder unbenutzt lassen darf, ohne im letzten Falle einen Tadel, im ersten ein spezielles Lob zu verdienen. Er spricht von dem „Utilitäts-Verhältnis", in dem das Drama zur Historie stehe, und er bezeichnet in einem bekannten Ausspruche die Ge-

schichte als Vehikel zur Verkörperung der Anschauungen und Ideen des Dichters.

Diese Äusserungen enthalten in der Tat die Konsequenzen, die sich aus Lessings Theorie ziehen lassen.[1]) An die Entscheidung des Aristoteles anknüpfend, stellt er den Satz auf, der Tragiker habe sich so weit um die historische Wahrheit zu bekümmern, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich sei, mit der er seine Absichten verbinden könne: „Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, dass er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht".[2]) Lessing weist damit der Geschichte im modernen Drama eine ähnliche Stellung zu, wie sie der Mythos in der griechischen Tragödie der Blütezeit eingenommen zu haben scheint.

Die ursprüngliche enge Verbindung des griechischen Dramas mit dem Kultus war im 5. Jahrhundert gelockert (vgl. Hebbel W XI 40 u.: „Das griechische Drama entfaltete sich, als der Paganismus sich überlebt hatte, und verschlang ihn"). Die Absicht der Tragödie wurde mehr und mehr rein künstlerisch: der Mythos ward Stoff, zu dem der Grieche stand „als zu einem Etwas, an dem man formt und dichtet, zwar mit Liebe und einer gewissen scheuen Andacht, aber doch mit dem Hoheitsrecht des Schaffenden"[3]). Es ist eine Epoche, der ein Naturalismus im Sinne einer möglichst — im inneren und äusseren Verstande — getreuen Darstellung der Wirklichkeit fremd ist; die Dichter wählen mythische Stoffe, jedem Griechen in ihrem äusseren Gange bekannt, mit ihren längst typisch gewordenen Geschehnissen

1) Zum folgenden zu vergleichen: Wilhelm Wetz, „Über das Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit und Geschichte". Zs. für vgl. Lit.-Gesch. 1896, IX, 145—184 und die dort erwähnte Literatur (Lambeck, Bollmann).

2) Hbg. Dram., XIX. Stück. Sämtl. Schriften, herausgeg. von Karl Lachmann, Dritte Auflage, Stuttgart 1893, Band IX, S. 261, Z. 11—16.

3) Nietzsche, Ges. Werke, I, S. 511 m.

und Personen, weil sie ihnen die Freiheit lassen zu idealisieren. Das Geschehen, an dessen Vorführung im Bilde ihnen gelegen ist,[1]) wird durch den uralten traditionellen Stoff aus dem Komplexe des Gegenwärtigen gerückt; durch keine kleinlichen Beziehungen zur eigenen Zeit gebunden, bildet der Dichter die Geste gewaltig, die Rede grossartig: „er legt den durch alle die bunten Göttergestalten des Olymps sich hindurchziehenden Nerv der Idee bloss . . .“, „er gestaltet das Fatum“ (Hebbel W XI 40 u.). Und diese volle künstlerische Freiheit gibt dem Künstler gerade erst das Typische des Stoffes; die Freiheit, den inneren Mechanismus blosszulegen und wirken zu lassen, der durch äussere Gegenwarts-Zusammenhänge, durch die Nötigung zu realistischer Motivierung gestört, verundeutlicht würde. Es liegt nahe, hier auch die Parallele der griechischen Plastik mit ihrer Heroisierung durch die Nacktheit oder die Ideal-Gewandung herbeizuziehen.

Ähnlich muss sich Hebbel das Verhältnis des modernen Dramas zur Geschichte vorgestellt haben.[2]) Denn wenn die Geschichte für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen sein soll, so muss es doch einen Grund haben, dass der Dichter dieses Vehikel wählt, und der Grund muss tiefer liegen, als in jenem Ausspruche Lessings von der zufällig vorgefundenen, gut passenden Fabel. Eines aber ist dabei zu berücksichtigen: es ist ein Unterschied zwischen den mythischen Stoffen der griechischen Tragiker und zwischen historischen Stoffen: das tatsächlich Geschehene stellt an den Dichter, der es gestalten will, seine Forderungen; und immer wird es sich darum handeln müssen, die Tragödie als Kunstwerk mit dem Wesen des gewählten historischen Gegenstandes in Einklang zu setzen; nur wenn das gelingt, lässt sich die Stoffwahl rechtfertigen. Auch auf diesem Gebiete muss eine „Kongruenz“ erzielt werden, ähnlich jener „absoluten Kon-

1) Nietzsche, W. VIII, 29 u. über das Wort „Drama“.

2) Einen gewissen Anhalt für die Vermutung gibt, was Felix Bamberg, „Über den Einfluss der Weltzustände . . .“ (Hamburg 1846, Campe), über den Stoff der „Judith“ sagt (S. 21 o.).

gruenz zwischen Idee und Bild", die in einer anderen Sphäre ästhetischer Betrachtung von Hebbel gefordert wird. Inwieweit sie Hebbel in seinen Dramen wirklich erreicht hat, ist später zu fragen.

Aber Hebbel ist sich darüber klar gewesen, dass er in seinen Anschauungen vom Verhältnisse des Dramatikers zur Geschichte über Lessing hinausgehen musste; und nicht nur in der Begründung. Er notiert im Tagebuch von 1839 die Stelle aus der Dramaturgie[1]) und bemerkt dazu: „Ich denke doch, das Verhältnis von Drama und Geschichte kann etwas inniger sein" (Ta I 152 o.). In der Tat lässt sich zeigen, dass die vorher besprochenen Sätze Hebbels mehr oder weniger unmittelbar von Lessing inspiriert waren (vgl. noch die Stelle W XI 18 o., besonders die Worte „. . im Gegenteil, wenn ihnen die Geschichte oder die Sage einen Anhaltspunkt darbietet, so sollen sie . . . ihn dankbar benutzen"), und dass er trotz aller Anerkennung nie lange bei ihnen stehen geblieben ist.

Heiberg hatte 1843 in seiner Polemik gegen das „Wort über das Drama" Hebbel eine kümmerliche Anschauung der Geschichte vorgeworfen; in seiner Erwiderung bemerkt der Angegriffene, sein Gegner stelle die Behauptung auf, in dem Augenblick, wo er, auf Napoleons entscheidende Autorität gestützt, die materielle Hälfte der Geschichte durchstreiche, um der geistigen, die durch die Kunst wiedergeboren werden solle, die Bedeutung, die ihr gebühre, zu erobern (W XI 36).

Wir haben gesehen, mit welchem Misstrauen Hebbel unserem Wissen-Können von dem gegenübersteht, was er materielle Geschichte nennt; dieser materiellen Seite der Geschichte setzt er nun eine geistige entgegen. Was der Gelehrte, sorgsam von Stück zu Stück des faktisch Ueberlieferten fortschreitend, nur an dieses vermeintliche Tatsächliche sich klammernd, nie erfassen kann: das Leben in der Geschichte, das gelingt den Bevorzugten, dem Dichter und, wie wir später sehen werden, dem wahren Historiker, intuitiv zu ergreifen. „Der Dichter wird, wie der Prophet

1) XXIV. Stück, Lachmann-Muncker Bd. IX, S. 283 Z. 35 bis S. 284 Z. 6.

Habakuk, auf die Höhe geführt, und dort sieht er die wunderbaren Gesichte . . .“ (Bw. II 143 u.). Hebbel hat für den Vorgang dieser Intuition einmal den bezeichnenden Ausdruck „Phosphoreszenz“ gebraucht und diese „natürliche Phosphoreszenz“ in Gegensatz zu einer Beleuchtung mit bengalischen Flammen gestellt (W XII 223 m.)[1]). In der Tat handelt es sich um ein Aufleuchten, ein Durchsichtig-Werden. Wir haben leider keinen so festen Anhalt für die Konzeption eines der historischen Dramen, wie wir ihn für das Märchen-Lustspiel „Der Rubin“ besitzen.[2]) Aber wie dort Hebbels Auge von einem Blitzstrahl getroffen wurde, der von einem funkelnden Steine hervorgeschossen kam, und im gleichen Augenblicke das Stück mit Personen und Handlung in seinem Geiste fertig stand — so, werden wir uns die historische Inspiration zu denken haben. Hebbel liest oder hört einen charakteristischen Zug, eine Anekdote; plötzlich erscheinen vor seinem inneren Blicke Gestalten, sich in vollem Leben bewegend; oder ein zufälliges Erlebnis mag fruchtbar werden: so erweckt eine Vorlesung von Görres in dem Dichter den Gedanken einer Alexander-Tragödie (B I 46); oder die alte Fabel von Judith und Holofernes, die er längst vergessen hatte, wird Hebbel an einem trüben November-Morgen vor einem Gemälde des Giulio Romano in der Münchner Galerie lebendig (Vorwort zur „Judith“ W I 410). Noch nach einem Jahrzehnt erzeugt der grosse Pariser Eindruck des Horace Vernetschen Gemäldes „Raffael und Michelangelo“ das Bühnenbild der Hauptscene in Hebbels Künstlerdrama (vgl. Kuh II 129. 130. 415; Bw. I 216). Die kritische Beschäftigung mit Dramen, wie dem „Ludovico“ von Massinger oder dem Laubeschen „Struensee“ erweckt den historischen Stoff zum Leben und leitet unmittelbar zur eigenen Produktion hinüber. Dass der Anblick geschichtlicher Lokalitäten Kraft und Tiefe der Intuition noch wesentlich steigert, ist natürlich (vgl. Hebbels Reise nach Krakau im Jahre 1858 und ihren Zusammenhang mit der Arbeit am „Demetrius“ Bw II

1) Vgl. zum folgenden Poppes Ausführungen in der erwähnten Schrift, S. 34—54. III. Geistige Tätigkeit.

2) Vgl. Kulke, Erinnerungen an Fr. Hebbel, Wien 1878, S. 68 flg.

472 flg.). Am besten aber ist der Vorgang bei der Konzeption des „Moloch“ zu fassen. Hebbel schreibt am 3. Oktober 1840 an Charlotte Rousseau (Bw. I 154 m.): „Für . . den Moloch wird der Brand von Hamburg mir einen gewaltigen Hintergrund darbieten. Dies Drama knüpft sich nämlich an den Untergang Karthagos, und das brennende Karthago kann nicht schrecklicher gewesen sein als das brennende Hamburg. Ja, bei der mir von Jugend auf eigenen Anschauungsart, in den Dingen nicht die Dinge selbst, sondern die Symbole der Natur oder der Geschichte zu erblicken, habe ich während des Brandes beständig nicht das mir bekannte Hamburg, sondern . . . das uralte Karthago vor Augen gehabt.“ — Man erkennt hier sehr deutlich, worauf es ankommt: nicht darauf, aus unendlich vielen einzelnen Zügen „ein notdürftig zutreffendes Mosaikbild, sei es eines Charakters, sei es einer Situation, zusammenzusetzen“ (W XII 328 m.), sondern darum, ein unmittelbar Geschautes darzustellen. Dieses intuitiv Erfasste aber wirkt auf den Dichter mit der vollen Macht gegenwärtigen Erlebens; nur darum hat es eine höhere Wahrheit als alles, was sich durch Schlüsse aus der „materiellen“ Geschichte gewinnen lässt. Hebbel hat diese höhere, freilich nie zu beweisende Wahrheit des Erlebten öfter betont. Durch die Gestalt Karls des Grossen, sagt er (W XI 36. 37), wie sie dem Dichter aufdämmere, wenn er sich in jene Zeit versenke, gehe eine ganz andere Wahrheit hindurch, als die mit Brief und Siegel zu beweisende und darum auch mit Brief und Siegel zu verfälschende. Und es gibt eine Stelle, die deutlich zeigt, wie sehr Hebbel sich auf die Überlegenheit seiner Inspiration verliess. Bei der Analyse des Herodes-Stoffes kommt er auf die Überlieferung bei Flavius Josephus [1]) zu sprechen, Salomes Bruder habe den Befehl des Herodes verraten, um Mariamne zu beweisen, wie unendlich der König sie liebe. „Das kann nicht wahr sein,“ ruft Hebbel aus, „hier ist Josephus schlecht unterrichtet, und wenn der Historiker das auch nicht ohne äussere Beweise einräumen will, der Dichter

1) Bellum Judaeorum I, Kap. 22, § 4.

wird die inneren unbedingt anerkennen und einen anderen Schlüssel suchen müssen“ (W XI 250 m.).

So erlebt der Dichter die Geschichte, und nur was ihm in dieser Weise lebendig geworden ist, will er darstellen. Gestalten sieht er im Dämmerlicht der Historie, und es reizt ihn, sie festzuhalten, „wie der Maler: Kopf nach Kopf tritt hervor, und alles übrige findet sich hinzu, wenn ich's brauche“ (Bw. II 475). Man sieht: was Hebbel in seiner Kritik der materiellen Geschichte ablehnte, ein Zum-Leben-Erwecken, ein Auferstehen-Lassen, kurz ein Darstellen, das lässt er gegenüber der so erlebten Geschichte gelten.

Noch in einem anderen Sinne aber kennt das Hebbelsche Drama ein Darstellen der Geschichte; und erst hiermit werden wir ganz erkennen, was mit der „geistigen“ Hälfte der Historie gemeint ist. Arno Scheunert hat in seinem Buche[1]) ausführlich dargelegt, was, vom metaphysischen Standpunkte betrachtet, das Drama Hebbels will: Veranschaulichung des Welt- und Menschenzustandes in seinem Verhältniss zur „Idee“; Aufzeigen der notwendigen Gebrochenheit des Lebens; Versöhnung durch die symbolisierende Betrachtung dieser Notwendigkeit: Selbstkorrektur der Menschheit. Selbstkorrektur aber ist der Kern dessen, was die Geschichte dem Dichter liefern kann.[2]) Selbstkorrektur ist das letzte Resultat der historischen Prozesse; die Art und Weise aber, wie sie sich vollzieht, ist immer durch die jeweilige Geschichts-Epoche, durch den gerade herrschenden Welt- und Menschen-Zustand bedingt und wird von diesem beeinflusst. Nun erlebt der Dichter in seiner Zeit faktisch nur einen verschwindend geringen Teil der gewaltigen Umwandlungs-Prozesse mit, die die Menschheit zur Selbstkorrektur führen (vgl. bes. Ta I 116): ein grosser Teil seines Erlebens ist Erleben an der Weltgeschichte. Und darum „leuchtet ein, dass die Kunst ... noch lange der Nachwelt den allgemeinen und allerdings an sich un-

1) „Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels.“ Beiträge zur Ästhetik VIII, Hamburg und Leipzig 1903, Leopold Voss.

2) Scheunert a. a. O. 156 m.

verlierbaren, weil unmittelbar im Leben aufgehenden Gehalt der Geschichte in der Schale der speziellen Perioden . . . überliefern . . kann“ (W XI 58. 59). In unvergängliche Bilder soll die Poesie das Resultat der historischen Prozesse fassen und sie festhalten (Ta I 223 u.). Darstellen also und lebendig machen, bewahren und in unvergängliche Form fassen soll das Drama die Geschichte: darstellen ihr nicht wissenschaftlich zu erschliessendes, sondern vom Dichter intuitiv zu ergreifendes Leben, bewahren ihren letzten geistigen Gehalt.[1]) Hier ist die Historie nicht mehr Vehikel, das Verhältnis des Dramas zu ihr kein Utilitäts-Verhältnis: sie wirkt befruchtend unmittelbar auf den Dichter, der sie wahrhaft erlebt. —

Eine Erkenntnis tritt hinzu, das Verhältnis des Dramatikers zur Geschichte noch enger zu gestalten, ja ihn unlöslich mit ihr zu verknüpfen. Ist es einmal anerkannt, dass die Historie, in einem weiten und freien Sinne aufgefasst, den Dichter befruchten, dass sie ihn zur Darstellung reizen kann — so muss ein Zweites zugegeben werden: die Geschichte ist dem Tragiker ein unentbehrliches Mittel zur Motivierung. Kaum an einem anderen Punkte kann man sich Hebbels eigentümliche Stellung in der allgemeinen Entwicklung des Geisteslebens so klar machen, wie hier. Dass der Mensch in seinem innersten Wesen als ein Festes, Unbedingtes, immer sich gleich Bleibendes im ewigen Flusse der Dinge stehe, das ist eine Meinung, die Hebbel noch tief im Blute steckt. Das Drama soll dartun „dass der Mensch, wie sich die Dinge um ihn her auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt“ (W XI 4). Auf gewisse ewige und unveränderliche Grundsätze, wie auf ein unerschütterliches Fundament, soll sich die Menschen-Natur zurückführen lassen, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie auch entgegentrete (W X 373 o.). Ja, selbst im Jahre 1856 findet sich noch die merkwürdig naive Äusserung (Bw. II 117): „Ich denke viel zu gross

1) Scheunert a. a. O. 172 u.: „da die Geschichte . . . in der Tragödie die Quintessenz ihrer ethischen Bedeutung zum Kristall zusammenrinnen sieht“.

vom Menschen, um nicht an dem Glauben festzuhalten, dass er die kleinen Hindernisse, welche die Rasse ihm allenfalls in den Weg legen mag, nicht durch die kleinste sittliche Anstrengung überwinden kann.“ Neben diesen Aufzeichnungen aber stehen Bemerkungen ganz anderer Art. „Schon das ist ein Beweis der Unsterblichkeit,“ heisst es Ta I 116, „dass der Mensch, jedes Zustandes fähig und zur Erweckung und Erprobung bedürftig, doch sein ganzes Leben lang in einen einzelnen, den eben bestehenden historischen, eingesperrt ist, ja dass er in demselben schon empfangen und geboren wird, dass derselbe daher von vornherein in sein Fleisch und Blut eindringt.“ Es klingt wie der schmerzliche Ruf eines Verzichtenden, und eben dies charakterisiert Hebbel als eine Übergangs-Erscheinung: mit allen Kräften klammert er sich noch fest an den Glauben an etwas Freies, Unveränderliches, Unbedingtes; aber der Glaube ist erschüttert durch Erkenntnisse, die ihm die Naturwissenschaft und das Geschichtsstudium vermitteln. Klarer und ruhiger schreibt Hebbel 1846 (Ta II 202 o.): „Wie jede Kristallisation von gewissen physikalischen Bedingungen abhängt, so jede Individualisierung des menschlichen Wesens von der Beschaffenheit der Geschichtsepoche, in die es fällt. Diese Modifikationen der Menschennatur in ihrer relativen Notwendigkeit zur Anschauung zu bringen, ist die Hauptaufgabe, die die Poesie der Geschichte gegenüber hat.“ Damit dringt die Einsicht in die historische Bedingtheit des Menschen als festes Element in Hebbels Theorie des Dramas ein. Nicht dass damit das erste Moment verschwände: es bleibt das „Ursprüngliche, mit dem Individuum ein für alle Mal . . . Gesetzte, was keine Modifikationen zulässt, und, scheinbar ausgetrieben . . . immer wiederkehrt“ (W XII 329. 330); aber in dem Prozess der Individualisierung, auf dem das Drama beruht[1]), darf das historische Moment nie vernachlässigt werden. Hebbel schreibt Ta II 374 u.: „Der dramatische Individualisierungs-

1) Ein Grundgesetz der Hebbelschen Ästhetik, dass die Kunst „das Allgemeine durch das Besondere“ darstelle, vgl. Scheunert, Poppe.

Prozess ist vielleicht am besten durch das Wasser zu versinnlichen. Überall ist das Wasser Wasser und der Mensch Mensch; aber wie jenes von jeder Erdschichte, durch die es strömt oder sickert, einen geheimnisvollen Beigeschmack annimmt, so der Mensch sein Eigentümliches von Zeit, Nation, Geschichte . . .“ [1]) Es wird also neben der rein persönlichen eine kulturhistorische Individualisierung der Charaktere gefordert. Und das gewinnt bei Hebbel eine besondere Bedeutung. Wie die anderen Dramatiker der psychologischen Richtung interessiert ihn ein Charakter nicht nur, wie er in der Tragödie selbst, handelnd und leidend, sich entwickelt, sondern stets wird die Frage nach der Genesis der Charaktere aufgeworfen [2]); und wenn nun, wie eben gezeigt wurde, die Einsicht in die historische Bedingtheit des Menschen vorhanden ist, so ist klar, dass die Möglichkeit eines Charakters vor allem aus den historischen Grundbedingungen seiner Zeit wird erwiesen werden müssen. In der Tat sehen wir denn, dass Hebbel seine historischen Personen nie als Charaktere „an sich“ auffasst, sondern dass sie ihm stets als Vertreter einer bestimmten Geschichtsepoche vorschweben: so dass man schon hier von einer Art historischer Symbolik reden kann. Schon bei dem Alexander-Plane von 1837 (W V 450), den Poppe unter die Vorstufen der Holofernes-Konzeption eingereiht hat [3]), ist dieses Verfahren Hebbels deutlich zu erkennen. Von Alexanders Zweifeln an seiner Herkunft, ob er nämlich der Sohn Philipps sei oder von Jupiter Ammon stamme, wird gesagt, dass Zustände dieser Art einzig seien, und dass der Dichter sie ganz und gar durch die Denkweise der Zeit zu begründen suchen müsste. — Shakespeares Richard III. sieht Hebbel als die höchste Spitze einer entarteten Welt, als die furchtbare Ausgeburt eines unentwirrbaren Chaos von Greueln und Verkehrtheiten: „sein hässlicher, der Tierheit nah gerückter Leib ist eine

1) Noch klarer, ohne Bild, W XII 131, bes. Z. 25—29.

2) Das tut auch Otto Ludwig, vgl. seine Wallenstein-Kritik, Ges. Werke, herausgeg. von Adolf Stern, Leipzig 1891, Bd. V, S. 304—312, bes. S. 306.

3) a. a. O. S. 113.

Art Retorte, in der das böse Blut so vieler Aufrührer und Königsmörder zusammenfloss, um ungeheure Taten auszukochen[1]) ... Wie könnte dieser Richard noch verständlich bleiben ...., wenn man ihm den Boden, der ihn erzeugte, unter den Füssen wegzöge?" (W XII 11 o.) Auch die kulturhistorische Basis des „Gyges" gehört hierher (vgl. bes. Bw. II 425); und als letztes Beispiel der Art sei endlich die Analyse des Struensee-Stoffes erwähnt (W XI 290—302): es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit Hebbel in seiner Betrachtung die Charaktere des schwächlichen Königs, der Königin, des Helden selbst als Produkte einer wankenden Zeit und unerhörter sozialer Zustände auffasste.

Und wie die Personen selbst, so soll das besondere Geschehen im Drama nicht Geschehen an sich, sondern geschichtlich individualisiertes Geschehen sein; die Art, gewissermassen das Tempo der Ereignisse, soll aus der historischen Konstellation begreiflich werden. Hier ist der „Herodes" das glänzendste Beispiel (vgl. die Zergliederung des Stoffes W XI 247—260). Hebbel erkannte sofort, dass nur aus dem ungeheuren welthistorischen Moment die beängstigende Schnelligkeit, Hast und Grausamkeit der Handlung erklärt werden konnte: „Das überlieferte Faktum ... bedarf einer Kraft, welche die trotz ihrer dokumentarisch zu erweisenden Richtigkeit unglaublich und unwahrscheinlich bleibenden speziellen Ereignisse und Handlungen aus den allgemeinen Zuständen der Welt, des Volks und der Zeit hervorgehen zu lassen versteht, die das Fieber des Herodes aus der Atmosphäre, in der er atmete, und diese aus dem dampfenden vulkanischen Boden, auf dem er stand, zu entwickeln weiss" (W XI 253). — Was Hebbel ausspricht, ist im Grunde die Theorie des Milieus, die berufen war, in einer Epoche des modernen Dramas die herrschende Rolle zu spielen. Die dargestellten Menschen dürfen nicht losgelöst, für sich, dastehen, das Handeln und Geschehen darf

1) Ganz ähnlich wird Golo in der „Genoveva" gewissermassen genetisch erklärt, wenn er sagt (Akt II, Sc. 5 v. 931. 932):

„Mich schaudert's. Denn mir ist, als wär' ich nur
„Ein Wurm in einem Körper, der verfault."

kein Handeln und Geschehen an sich sein; in den besondern historischen Zuständen ihrer Zeit müssen die Charaktere wurzeln, die Zustände müssen den Helden tragen. Soll ein historisches Drama Berechtigung haben, soll es einen Grund haben, dass die Personen nicht „Hans, Peter oder Paul", sondern Herodes oder Struensee heissen (vgl. W XI 301), so muss gefordert werden, dass die „Totalität des jedesmaligen Weltbildes" im Drama zur Darstellung komme, und dass die Tragödie in eben dieser Totalität von vornherein geschaut werde.

Hebbel war sich bewusst, dass er hier Neues forderte und gab. Das Prinzip der kulturgeschichtlichen Individualisierung, das Gesetz des historischen Milieus, wurde zu einem wichtigen Massstabe seiner Kritik. Hier setzt er mit seiner Verurteilung des „Ludovico" von Massinger ein.[1]) Dass der Dramatiker den Stoff des „Herodes" keck in seine eigene Zeit hineinversetzte, dass er aus der Tragödie des untergehenden Judentums ein prunkvolles Renaissance-Drama schuf, das erschien Hebbel als die schwerste Versündigung gegen das künstlerische Wesen des Dramas nicht nur, sondern als die erwiesene Unfähigkeit, irgend etwas vom Geiste der Geschichte zu erfassen. Er schreibt (W XI 247): „Der jüdische König Herodes ... hat das in Wahrheit und Wirklichkeit getan, was Massinger seinen Herzog von Mailand tun lässt. Aber unter ganz anderen Umständen und auf ganz andere Weise, so dass ein einfacher Auszug aus dem Josephus die beste Kritik des englischen Dichters sein dürfte." Und nachdem er diesen Auszug gegeben hat, die Überlieferung vorsichtig interpretierend und dramatisch zusammendrängend, kommt er zu dem Ergebnis: Massinger hat dem ungeheuren Vorfalle nur „die triviale anekdotische Seite abgewonnen". „Wo bleibt die untergehende, ihrem Schicksal noch im Erliegen trotzende und krampfhaft zuckende alte Welt, wo die in rührender Hülflosigkeit aufsteigende,

1) Wie verschieden sich dieses Werk übrigens von anderem Standpunkte darstellt s. Marcus Landau „Die Dramen von Herodes und Mariamne", Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. VIII, 175 flg., 279 flg., IX, 185 flg.

noch marklose und ungestaltete neue? Dieser Geschichtsmoment gehörte mit eben so grosser Notwendigkeit zu dem Bilde, wie Syriens Sonne zu Syriens Palmen . . . er war gar nicht zu entbehren. Es ist dadurch nicht bloss farblos geworden, es hat seine Seele selbst eingebüsst; man begreift es nicht mehr.“ (W XI 253. 254.) Und so weit geht Hebbels Verachtung, dass er ausspricht, nicht nur habe Massinger nicht von fern an seine Aufgabe gereicht, er habe nicht einmal die anekdotische Seite des Stoffes ihres frischen Reizes beraubt[1]).

Ganz ähnlich, nur der grossen und von ihm selbst hoch verehrten Person des Dichters gegenüber zurückhaltender, stellt sich Hebbel zu einem Werke, bei dem man eine derartige Kritik kaum erwarten würde. Indem Lessing aus der römischen Virginia eine Emilia Galotti machte, hatte er für Hebbels Gefühl an dem Stoffe im Grunde genau so, nur mit mehr Geist und Erfolg, gesündigt, wie Massinger an dem Herodes-Thema. Zwar drückt sich der Dichter in dem Briefe an Adolf Stern vom 6. August 1860 (vgl. dazu W XII 7—8) sehr vorsichtig aus und voll Bewunderung für Lessings Kunst, die Schranken seiner Begabung zu erkennen und in ihnen das Vollkommene zu leisten: „Wer wollte“, schreibt er, „Lessings Emilia Galotti entbehren, weil sie die geschichtliche Wurzel der Fabel unterbindet und die ungeheuren Konsequenzen der römischen Urzustände aus den Diplomatenkünsten einer kleinen Hofwelt abzuleiten sucht... Es handelt sich nur darum, den Accent zu verlegen . . .“: aber er selbst gehörte eben doch zu „den wenigen, für die

1) Scheunert missversteht diese Stelle und beutet sie in einem falschen Sinne aus. Er sagt a. a. O. 102 m. (vgl. auch 150 u.): „Sehr bezeichnend wird vom Dichter historischer Dramen verlangt, dass er seinen Stoff des anekdotischen Reizes und der in diesem Reize liegenden Frische beraube.“ Aber aus den beigezogenen Stellen (W XI 258 m. und 254 o.) geht doch gerade das Umgekehrte hervor: Hebbel freute sich, dass der Engländer dem Stoffe nicht einmal seinen frischen anekdotischen Reiz hatte rauben können, „was leider unserem deutschen Raupach so oft glückte“, und „dass der köstliche Schatz noch ganz unberührt dalag“. Ein ähnliches Versehen findet sich S. 147 m. („Dementsprechend sagt Hebbel etc. . .“), wo Scheunert einen Aphorismus über den Monolog (Ta II 61 m.) ganz entschieden falsch auslegt.

zuletzt immer noch ein feinerer Widerspruch übrig blieb, und die auch Odoardos Dolch in eine tüchtige Birkenrute hätten verwandelt sehen mögen“ (Bw. II 504)[1]. — Hier sah Hebbel auch den Punkt, wo sich sein Weg am entschiedensten von dem historischen Drama Schillers trennte. Man kann sagen: wie Otto Ludwig bei der rein psychologischen Motivierung (stets in der Form: Darstellung und Entwicklung der Charaktere), so hat Hebbel auch noch bei seiner historischen Motivierung mit scharfer und oft harter Kritik eingesetzt. Es findet sich zwar in den Tagebüchern (Ta I 17 m.) eine frühe Stelle (Okt. 1835) über den historischen Dramatiker Schiller voll der höchsten Anerkennung: „Schiller zeichnet den Menschen, der in seiner Kraft abgeschlossen ist und nun, wie ein Erz, durch die Verhältnisse erprobt wird; deswegen war er im historischen Drama gross“. Aber dieses Urteil gehört eben in Hebbels Frühzeit; wohl zugleich mit jener Einsicht in die historische Bedingtheit des Menschen änderte sich sein Standpunkt. Gerade dass Schillers Helden abgeschlossen, für sich, unbedingt dastehen und von den Ereignissen erprobt werden, statt werdende, wachsende, sich entwickelnde Teile des nie rastenden geschichtlichen Verlaufes zu sein, das schien ihm jetzt der Grundirrtum zu sein, und gerade hier sah er nun Schillers Schwäche. Vielleicht hat besonders die Beschäftigung mit der Jungfrau von Orleans, die er ja in einer Prosaschrift auch selbständig bearbeitete (W IX S. 223—357)[2], diese Meinung in ihm befestigen helfen. Er hat für Schillers romantische Tragödie zuerst nur Worte des heftigsten Tadels (Bw. I 37. 45 an Elise), und wenn er auch diese Urteile später widerruft und Schiller einen grossen Dichter, die „Jungfrau von Orleans“ ein grosses Gedicht nennt (Bw. I 56 an Elise), so bleibt er sich doch klar, dass, wenn er selbst ein „Jungfrau“-

---

1) Eine ähnliche Beurteilung von Em. Geibels „Brunhild“ s. W XII 164—167, bes. 166 u.

2) Vgl. dazu R. M. Werners Einleitung zu Bd. IX seiner Ausgabe (bes. S. XXVI—XXXI) und A. v. Weilen, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Weimar 1898, S. 458 flg.

Drama schriebe[1]), seine Idee mit der Schillerischen durchaus keine Verwandtschaft haben würde (Bw. I 56). Der Unterschied liegt wesentlich im historisch-psychologischen Moment.[2]) Hebbel will die Jungfrau darstellen, wie sie die Geschichte gibt, und Chroniken und historische Anekdoten bieten ihm für die poetische Gestaltung die Naivetät als Schlüssel. (Besprechung des Schiller-Körnerschen Briefwechsels W XI 192.) Diese aber hatte Schiller seiner Heldin nicht einzuhauchen vermocht: seine Johanna reflektiert[3]), statt wie eine Nachtwandlerin ihre Bahn zu vollenden; ihr Tun setzt eine Naivetät voraus, die sie nicht besitzt: „sie macht den Eindruck eines Apfelbaumes, der mit Weintrauben behängt ist, auf dem aber keine Weintrauben wachsen" (W XI 192 m.). Schiller hat den Charakter in seinen realen psychischen Bedingungen nicht verstanden: zwischen Reden und wirklichem, der Geschichte entnommenem Geschehen sieht Hebbel in dem Werke einen schneidenden Widerspruch. — Der ganze Unterschied zwischen den beiden Dichtern liegt schon hier klar vor Augen: für Schiller handelte es sich um die Darstellung eines ethischen Konfliktes, eines Kampfes zwischen Pflicht und Neigung. Hebbel wollte das historische Faktum aus seinen psychologischen Grundbedingungen heraus tragisch gestalten. Es ist klar, wie viel mehr für Schiller als für Hebbel die Geschichte „Vehikel" war, und man könnte, mit einer entsprechenden Veränderung, einen bekannten Hebbelschen Ausspruch aus dem Jahre 1836 anwenden: seine Forderung ist, dass der Dichter nicht in die Geschichte hinein-, sondern aus ihr herausdichten solle. — Noch deutlicher wird die Kritik des historisch-psychologischen Momentes in den Äusserungen

1) Der Plan W V 41—44 gehört unter die Vorstufen der „Judith", vgl. Poppe a. a. O. S. 112 flg.

2) Soweit er in der Annahme einer in der Geschichte waltenden letzten ethischen Zwecksetzung begründet ist (vgl. bes. Ta I 222: „Dass Frankreich selbständig bleiben, dass Gott ein Wunder tun musste, um dies zu veranlassen, dies war nötig, weil von Frankreich die Revolution ausgehen sollte"), ist später darauf zurückzukommen.

3) Das Übermass des Reflektierens machte Hebbel seltsamer Weise auch dem „Wallenstein" zum Vorwurf. Vgl. W IX 396. 397.

über Schillers „Wallenstein“. Wohl bewunderte Hebbel das „Lager“ bis in seine letzten Jahre schrankenlos (vgl. Ta II 473 o.) und zwar gerade als Zeitbild; aber der ganzen Trilogie gegenüber verhält er sich stets ablehnend, und schon 1839 steht ihm der Hauptgrund zur Verurteilung fest; in dem wichtigen „Telegraphen“-Aufsatze über Wienbargs „Dramatiker der Jetztzeit“ (W X 365—375 vgl. dazu noch W XI 204—209) heisst es: „Schillers „Wallenstein“ ist trotz seiner Breite doch blosses Charakterbild; der dreissigjährige Krieg guckt nur hin und wieder, nur dann, wenn dem Herzog seine Sentenzen ausgehen, und wenn Max und Thekla von ihrer Liebe ausruhen, schüchtern hervor“ (W X 372). Der Ausdruck „Charakterbild“ ist offenbar in herabsetzendem Sinne gebraucht, im Gegensatze zum wahrhaft historischen Drama, das Zeitbild sein und kulturgeschichtliches Milieu geben soll. — Auch der „Tell“ erfährt solche Kritik: die dargestellten Verhältnisse, meint Hebbel, seien zufällige, und man könnte danach germanische Natur nicht beurteilen, auch wenn man die Schweiz als Mitrepräsentantin derselben gelten lassen wolle (W X 372 m.). „Die Schweizer im „Tell“ sehen zwar recht gut aus, doch das verdanken sie der bengalischen Flamme, die Schiller nicht sparte“ (W X 406 u.). — Am schärfsten aber tritt der ganze Gegensatz da hervor, wo Hebbel den gleichen geschichtlichen Stoff zu gestalten versuchte, dem Schillers letztes Ringen gegolten hatte: beim „Demetrius“.[1]) Hebbel muss sich über den Differenzpunkt mit Schiller schon mündlich klar ausgesprochen haben; denn noch bevor das Drama eigentlich in Angriff genommen war, konnte ihm Julius Glaser nach Gmunden schreiben (Bw. II 343): „Zur Wahl des Demetrius konnte Schiller kaum etwas anderes als das rein menschliche Interesse an der Situation bestimmen; dass die Handlung in Russland vor sich ging . . . konnte für Schiller höchstens den Wert haben, dass das fremdartige Kostüm zur Steigerung des Pathos beitragen, die Entlegenheit der handelnden Personen dem

1) A. Popek „Der falsche Demetrius in der Dichtung“, Programme des Linzer Staatsgymnasiums 1893—1895, war mir nicht zugänglich.

Dichter eine grössere Freiheit lassen mochte.[1]) Wer kannte damals Russland und das orientalisch-slavische Christentum — wie es ohne Zweifel im Hintergrunde Ihrer Arbeit stehen wird!“ Und Hebbel gab diesen Bemerkungen seine volle Zustimmung. Er fand in Schillers Fragment die gleichen Verhältnisse, wie beim „Wallenstein“; vom Allgemein-Menschlichen war Schiller ausgegangen, und er hatte in seinen Grenzen Gewaltiges geleistet; Hebbel bewunderte den Torso, und zumal „den an sich unübertrefflich grossartigen Ausbruch des Muttergefühles in der ersten Szene“ (Bw. II 473). Aber auch der „Demetrius“ war „blosses Charakterbild“ geblieben; Menschen standen, in ihrer Kraft abgeschlossen, den Verhältnissen gegenüber; aber es fehlte die Abspiegelung der umgebenden zeitgeschichtlichen Verhältnisse, es fehlte der Ausblick auf die gewaltige welthistorische Konstellation; damit aber eben das Wesentliche in Hebbels Sinn: die Charaktere, nicht in den Volkszuständen wurzelnd, verloren die Glaubwürdigkeit, das Gesamt-Geschehen die tiefe symbolische Bedeutung; es war ein Feuerwerk statt eines historischen Bildes (vgl. Bw. N. II 102. 103). So erkannte Hebbel sofort, dass er von dem Schillerschen Werke keinen Vers, nur den Grundgedanken, und auch diesen nur mit Einschränkungen benutzen, und dass von einer Fortsetzung und Vollendung nicht die Rede sein könne; das Vergebliche eines solchen Versuches hatte ja schon Goethe einsehen müssen. Für Hebbel handelte es sich darum, aus dem „Humus der grossen und doch wieder in sich zerrissenen slavischen Welt“ seine Demetrius-Tragödie hervorwachsen zu lassen; bei kaum einem andern Werke hat er es sich ähnliche Mühe kosten lassen, der kulturgeschichtlichen Verhältnisse Herr zu werden; im Hintergrunde des Ganzen aber stand wieder, wie R. M. Werner darlegt[2]), der durch alle Erscheinungen der Welt hindurchgehende Dualismus, verkörpert in den Figuren des Patriarchen Hiob und des Kardinal-Legaten, und, wie im Moloch, der Judith, dem Herodes und den Nibelungen, das religionsgeschichtliche Problem.

1) Vgl. o. S. 13—14.

2) W VI. Einl. S. XXXII—XXXIII.

Hebbel war sich, wie schon angedeutet wurde, klar darüber, dass er Neues forderte; keiner vor ihm und keiner der mit ihm Lebenden, am wenigsten aber die Dichter historischer Dramen, hatten die Notwendigkeit der kulturhistorischen Motivierung so scharf hervorgehoben und begründet. Es blieb ihm denn auch in diesen Punkten das Missverständnis der Zeitgenossen nicht erspart. Nach der ersten Aufführung von „Herodes und Mariamne“ im Hofburgtheater (April 1849), die nach des Dichters eigenem Eingeständnis im höchsten Grade kühl aufgenommen wurde, klagt er (Ta II 318): „Das Verwirrende lag für die grosse Masse der Zuschauer in dem zweiten Moment des Dramas, in dem historischen, dessen Notwendigkeit bei der grossen Gleichgiltigkeit der meisten gegen alle und jede tiefere Motivierung sie nicht begriffen.“ Aber es war nicht nur die grosse Masse, die Hebbel nicht begriff; Otto Ludwig hatte mit scharfem Blick das Wesentliche erkannt: „seine Probleme sind mehr kulturhistorische als psychologische“, schreibt er in seiner Kritik der „Julia“ [1]), und „das Schicksal ist bei Hebbel mehr ein Ergebnis der Zeit, in der seine Menschen leben, als das ihres eigenen Tuns. Sie leiden nicht, was ihre eigene Natur, sondern was die Denkart der Zeit ihnen auferlegt, die in ihnen handelt.“ Es ist kaum anzunehmen, dass Ludwig mit diesen Worten Hebbels Prinzip angreifen, dass er die historische Bedingtheit des Menschen leugnen, dass er die Charaktere von Zeit und Umgebung loslösen, kurz, dass er in der Tat eine Scheidewand zwischen kulturhistorischen und psychologischen Problemen aufrichten wollte; dazu ist auch immerhin der Einwand zu flüchtig hingeworfen. Aber historisches Sehen im modernen Sinne lag eben Ludwig im allgemeinen fern; ihn interessieren die Charaktere, die Leidenschaften, ihre inneren Zusammenhänge und Entwicklungen; für die Geschichte aber gilt ihm noch der alte Begriff eines Kompendiums von politischen Ereignissen und Taten; für sein eigenes Schaffen spielt sie eigentlich nur als Stoffsammlung die Rolle eines zufälligen, oft lästigen Ingrediens. Der historische Drama-

1) Werke Bd. V, S. 358—360.

tiker κατ' ἐξοχήν ist ihm Schiller, dem er sogar den Vorwurf macht[1]), dass er nackte Historie in seinen Stücken biete, und dass bei ihm die geschichtlichen Mächte, die äusseren Tatsachen, die Hauptsache seien. — Hebbel steht dazu in starkem Gegensatz. Ein Hinweis auf die „Agnes Bernauer", die ja beide Dichter dramatisch gestalteten, möge das deutlicher machen.[2]) — Schon die Art, wie beide Dichter über ihren wichtigsten Vorgänger in der Behandlung des Stoffes, den Grafen Toerring und sein Ritterdrama, urteilen, ist äusserst bezeichnend. Hebbel unterschätzt Toerring durchaus nicht und stellt ihn besonders Melchior Meyr gegenüber in helles Licht; das Grundproblem aber, das sich ihm mit Notwendigkeit aus dem Stoffe zu ergeben schien (vgl. Bw. II 22 u.), das in seinem Sinne historische, den tragischen Konflikt zwischen Individuum und Staat, fand er natürlich nicht erfasst.[3]) Auch bei Toerring ging Agnes schliesslich zu Grunde, „weil untergeordnete Beamte aus Rachsucht oder Grille die gemessenen Befehle ihres Gebieters überschreiten", und so schien ihm der letzte Eindruck völlig unbefriedigend und ohne höhere Notwendigkeit (vgl. Bw. II 210). — Ganz anders Ludwig; er nennt[4]) die Verarbeitung des Historischen bei Toerring musterhaft und nicht leicht zu übertreffen an Übersichtlichkeit und dramatischer Zweckmässigkeit und findet das Stück gerade in diesem Punkte dem Hebbelschen weit überlegen. Und grundverschieden wie diese Beurteilung ist denn auch die Art, wie Ludwig und Hebbel selbst den Stoff anfassen.[5]) Von vornherein

1) Werke Bd. V, S. 320.

2) Vgl. zum folgenden: Julius Petri, „Der Agnes Bernauer-Stoff im deutschen Drama, unter besonderer Berücksichtigung von Otto Ludwigs handschriftl. Nachlass", Rostocker Dissertation, Berlin 1892.

3) Es tut wenig zur Sache, ob man das Problem ein historisches nennt, oder ein politisches, wie Petri a. a. O. S. 12 verlangt; abstrakt gefasst, ist es natürlich politisch; in seiner speziellen Gestaltung oder „Individualisierung" aber historisch.

4) Werke V, 344 o. 345 m.

5) Ludwigs wichtigere Fragmente im IV. Bande der Sternschen Ausgabe S. 135—265. Dazu der Vorbericht von Erich Schmidt im gleichen Bande S. 8—15.

interessiert Ludwig an dem Ganzen nur die Liebestragödie, sieht er alles von der Seite des individualen Charakterdramas; das historische Moment, das sich ihm mehr und mehr auf die Turnier-Scene zusammendrängt, empfindet er als gegensätzlich zu jenem „pathetischen“ [1]), und darum als fremd und störend; vergebens müht er sich in immer erneuten Entwürfen ab, es zu bewältigen oder es ganz loszuwerden; und doch ist schliesslich das Resultat eine äusserst komplizierte Liebesintrige mit „zuviel historischer — in diesem Falle also prosaischer — Beimischung“ [2]).

Ganz anders Hebbel. Ihm ist der Gedanke an eine solch peinliche Trennung des individuell-psychologischen von dem historischen Gehalte garnicht gekommen [3]); beide Momente schienen ihm bei unbefangener Betrachtung des Stoffes eng vereinigt. Von dem Hintergrunde einer wilden, gewaltigen Zeit sollte sich seine Agnes-Tragödie abheben; in ihr sollte das Verhältnis vergegenwärtigt werden, „worein ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt“ (Bw. II 22 m.); und dieses Verhältnis sollte seinerseits wieder symbolisch werden für den tragischen Zusammenstoss des absoluten mit dem positiven Rechte. — Man kann Vergleichungen ähnlicher Art auch zwischen anderen verwandten Stoffen bei Ludwig und Hebbel anstellen, zumal bei den Genoveva-Dramen der beiden Dichter. [4])

Aber es ist zu bezweifeln, dass Ludwig in jener Kritik der „Julia“ zu der Berechtigung kulturhistorischer Probleme

---

1) 2) Werke V, 344 m.

3) Es kann hier an seine Äusserung in der Kritik von Julius Mosens Trauerspiel „Der Sohn des Fürsten“ erinnert werden (W XII 222. 223): „Dieses Stück ist ein sehr schöner Verstoss gegen seine eigene Theorie vom historischen und pathologischen Drama, denn es ist glücklicherweise historisch und pathologisch zugleich.“ („Pathologisch“ hier = „pathetisch“ bei Otto Ludwig, vgl. o.)

4) Vgl. Bruno Golz, „Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung“, Leipzig 1897, Teubner.

im Drama ernstlich Stellung nehmen wollte. Er sah in der Durchführung der kulturgeschichtlichen Motivierung wohl hauptsächlich eine künstlerische Gefahr; und diese liegt freilich nahe genug. Sobald nämlich die historische Analyse Selbstzweck wird, sobald das Interesse an ihr überwuchert, dringt allerdings in das Drama ein episches Element ein, das seinen geschlossenen Bau zu zerstören droht. Aber so war es ja nicht Hebbels Absicht; es sei nochmals an die klaren Sätze erinnert, mit denen er schon im „Wort über das Drama" den Wert von Fabel, Charakteren und Idee gegeneinander abwog (W XI S. 4 u.). Immerhin ist es vielleicht angebracht, schon an dieser Stelle anzudeuten, wie sich Hebbel die Verwirklichung seines Prinzipes dachte, wie er sich eine ideale Technik des Milieus vorstellte.

Niemals sollte nach Hebbels Absicht das, was wir Wiedergabe des Milieus nennen können, etwas Selbständiges sein; nur durch die dienende Stellung in der Gesamt-Wirkung des Dramas erwarb es Daseins-Berechtigung. Denn nicht „durch die hineingehängten Gobelins mühsam zusammengetragener Lokalfarben oder durch das Klappern mit signifikanten Ausdrücken" wird der Zweck erreicht; „die Leutchen mögen so viele Signoras oder Donnas in den Dialog ihrer Stücke hineinflicken, wie sie wollen, und ganze Berge von Goldorangen häufen: man kommt Italien und Spanien um keinen Hahnenschritt näher" (W XI 279 u.)[1]). —

1) Ganz ähnlich eine Stelle in H. Th. Rötschers Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, V. Abteilung, Berlin 1847, S. 116. 117; er lobt den Dichter einer „Zenobia", I. L. Klein, „dass er sich . . von dem Haschen nach den Stichwörtern der Zeit ferngehalten und es verschmäht hat, sie wie einen Lappen auf das Kleid seines Dramas zu flicken . . . ., er hat aber nicht selten einen glücklichen Griff getan, dem Ausdruck sozusagen die Farbe und Anschauung der Zeit zu verleihen". Es sei hier nur kurz darauf hingewiesen, dass eine wissenschaftliche Behandlung Hebbels als Kritiker überhaupt auf Rötscher sehr stark Bezug nehmen müsste. Hebbel steht mit ihm nicht nur in wesentlichen Punkten der philosophischen Grundauffassung, sondern auch in den Einzelheiten, in der Komposition der Kritiken, im Stil, im Satzbau, im Gebrauche einzelner Ausdrücke im engsten Zusammenhang. Ein gutes Beispiel bietet im gleichen Bande der „Abhandlungen" S. 120—128 Rötschers Besprechung des „Struensee" von Michael Beer.

Es ist danach begreiflich, dass Hebbel auch auf die Mitwirkung des Kostümes zum Zwecke lebendiger Vergegenwärtigung des Zuständlichen geringen Wert legte. Schon im Jahre 1840 äussert er über diesen Punkt in der Vorrede zum Manuskript-Drucke der „Judith“ (W I 409/410), das Kostüm und anderes der Art vorzuschreiben, habe er nicht notwendig finden können; dass nur die freie orientalische Gewandung und Dekorierung am Platze sei, verstehe sich ja von selbst, und ebenso, dass Assyrier und Ebräer auf eine leicht in die Augen fallende Art unterschieden werden müssten; im übrigen aber störe in diesen Dingen allzugrosse Ängstlichkeit und Treue die Illusion mehr, als dass sie sie fördere. Und ganz ebenso denkt er noch 1862. Man hatte vor der Berliner Aufführung an ihn depeschiert, welches Kostüm die Nibelungen tragen sollten: „Ich hätte bald geantwortet: Fragt den Schneider“, schreibt er an Campe (Bw. N. II 282 o.), „da ich mich um das Innere der Menschen zu kümmern habe, nicht um das Äussere.“ Auf etwas Tieferes also kommt es ihm an, als auf die rein äusserliche Vergegenwärtigung des Milieus. Was der junge Nietzsche[1]) an Richard Wagner bewunderte, das ist Hebbels Ideal: „Gerade weil sie (die Historie) für ihn noch biegsamer und wandelbarer als jeder Traum ist, kann er in das einzelne Ereignis das Typische ganzer Zeiten hineindichten und so eine Wahrheit der Darstellung erreichen, wie sie der Historiker nie erreicht.“ — Um eine Durchdringung des ganzen Werkes von der Atmosphäre der Zeit, um ein wahrhaftes Wurzeln der Charaktere in Geschichte und Umgebung handelt es sich; erst daraus entspringt das Lebendige im Drama und in der Kunst überhaupt: „.. daher, dass der Dichter in jeder ihrer Äusserungen ihre Atmosphäre wiederzuspiegeln weiss, die geistige wie die leibliche, den Ideenkreis, wie Volk und Land, Stadt und Rang, dem sie angehören“ (Ta I 281). „Jedes Wort des Charakters muss das Volk, dem er angehört, das Land, welches diesem Volk die Physiognomie aufdrückte, die Bildungsstufe, die es ein-

1) Werke I, 511 u.

nimmt, die momentane Situation, in der es sich befindet, wiederspiegeln; und dies alles muss noch obendrein ... durch das Originelle seiner Individualität ... eigentümlich gebrochen werden" (W XI 279/280).[1] Soweit war Hebbel mit seiner Meinung über das wahrhaft Poetische von einem „falschen Empirismus", einem „ordinären Natürlichkeitsprinzip" entfernt, die er in seiner Kritik der „Sidonia von Bork" (W XI 206—249) so scharf gegeisselt hat. Seine Anschauungen eilen der Literatur-Periode des Naturalismus und des falsch verstandenen Milieus voraus und leiten hinüber zu einer Entwicklung, in der auch hier das Symbolische aller wahrhaft künstlerischen Gestaltung anerkannt wird. Dass übrigens Hebbel wusste, wie zu seinem hochgesteckten Ziele nur weitausgreifende und sorgfältige kulturgeschichtliche Studien führen könnten, bedarf kaum besonderer Betonung; es genügt, an die frühen Äusserungen über den Alexander-Plan (Bw. I 46), an seine Beschäftigung mit Urkunden und Quellenwerken für die „Agnes Bernauer" (vgl. bes. Bw. II 21 u.)[2] und an die den „Demetrius" vorbereitende Krakauer Reise Hebbels im Jahre 1858 (beschrieben im Briefe an die Prinzessin Marie Wittgenstein Bw. II 472 flg. und sonst) zu erinnern.

Schon im Vorhergehenden ist öfters auf das Verhältnis des dramatischen Dichters zum Historiker hingedeutet worden, wie es sich in Hebbels Geiste darstellte; freilich meist im negativen Sinne; der Dichter betonte die Unterschiede (vgl. bes. Ta II 326) und sprach vom Geschichtschreiber in herabsetzenden Worten, den geistlosen Zusammenträgern und Ordnern toten Materiales durch die Macht lebendigen Erlebens und Darstellens sich weit überlegen fühlend. Aber das bedeutete keine Verurteilung im

1) Vgl. auch das über Realismus und Idealismus im Drama Ta II 411 m. Gesagte.

2) Die Quellen sind angegeben und teilweise exzerpiert von R. M. Werner W III, Lesarten und Anmerk. S. 443 flg., vgl. auch über historische Studien Hebbels die Einl. zum „Demetrius" W VI S. XX—XXII, S. XXVI flg.

Prinzip: auch für den Historiker schwebte Hebbel ein Ideal vor, und in Gervinus sah er es verkörpert. Als er dessen Hauptwerk, die Geschichte des 19. Jahrhunderts, zu besprechen hatte (Leipziger Illustr. Zeitg. 1863 W XII 326 bis 334), da wollte er nicht eine „materielle Kritik des kolossalen Werkes" liefern, sondern eben das Problem jenes Verhältnisses endgiltig klären. Dass das Gesetz des Dramas dem Weltlaufe zu Grunde liege, und dass daher auch die Weltgeschichte in allen grossen Krisen sich zur Tragödie zuspitze, das ist eine der Grund-Lehren des Hebbelschen „Pantragismus".[1]) Schon darum muss in jedem echten Geschichtschreiber der Dramatiker stecken (W XII 332); wie dieser muss der Historiker imstande sein, die dramatische Gruppierung und Entwicklung der Verhältnisse, die tragische Zuspitzung zur Katastrophe zu überschauen. Die Erkenntniss des Menschen in seinen Handlungen aber bildet das Fundament der Geschichte; wie der Dramatiker muss daher der Historiker in erster Linie Psycholog sein; wie jener muss er das Vermögen besitzen, Charaktere in ihrer Wesensverschiedenheit zu erfassen und darzustellen. Er darf nicht das Widersprechendste ruhig nebeneinanderstellen — ein Vorwurf, den Hebbel dem Sueton macht —, sondern muss überall und immer nach der letzten Wurzel der Erscheinungen fragen. Nur so kann ihm gelingen, was sonst Märchen bliebe, in sinnvolle Wirklichkeit aufzulösen, indem er es in seinen Motiven begreiflich macht (W XII 327 m.). Er wird dieser Forderung gerecht, wenn er in allen Daseinsformen des menschlichen Wesens den ewig sich gleich bleibenden Kern und seine unendlich mannigfaltigen Umkleidungen erkennt: „das Ursprüngliche, ein für alle Mal in dem geheimnisvollen Naturakt mit dem Individuum Gesetzte ... und ... das Zuständliche, von dem alle Entwicklung abhängt, und das im Gegensatz zu dem ersten Moment ewig wechselt und gleichsam auf der Flucht festgehalten werden will" (W XII 329/330). Erreichen aber kann er dieses Ziel niemals durch geistloses, mosaikartiges Zu-

1) Vgl. Scheunert an vielen Stellen.

sammensetzen von Einzelzügen, sondern einzig und allein auf dem Wege der Intuition, „auf der die Tat des echten Historikers ebensogut beruht, wie die des Dramatikers“ (W XII 328). Erst die Gabe der Intuition wird den Historiker auch befähigen, die Geschehnisse, die er darstellt, nicht in ihrer Vereinzelung zu sehen, sondern sie in den Gesamtverlauf des „Weltdramas“ einzuordnen und so gleichsam in ihnen den Blutumlauf der Menschheit aufzudecken (W XII 332 o.)[1]. Endlich aber muss dem grossen Historiker mit dem wahren Dramatiker noch eine Gabe gemein sein; Hebbel nennt sie „den Sinn für den Dualismus des Rechts“.[2] Nach den allgemeinen Begriffen von Gut und Böse abzuurteilen und darzustellen, erachtet Hebbel für Beschränktheit. Auf einer höheren Warte steht der Dichter und muss mit ihm der Historiker stehen; nicht dass beide in vornehmer Gleichgiltigkeit sich verlieren und der Geschichtsbewegung aus der Vogelperspektive zusehen sollten, wie einem interessanten Stiergefecht (W XII 328); diese Art von „Objektivität“ verlangt Hebbel nie. Wohl aber soll ihr Blick Umfang genug haben, um in allen denkbaren Erscheinungen, auch wo sie uns abnorm vorkommen, jenen ursprünglichen Kern zu erkennen; sie sollen gelernt haben, einzusehen „dass es keinen Moment gibt, wo irgend ein Unrecht zu begehen, sei das eine auch noch so gross und das andere auch noch so klein, dass es sich also immer nur um Verhältnisse, um ein moralisches Plus oder Minus, nicht aber um definitive, gewissermassen chemische Scheidungsprozesse handelt ..“ (W XII 329). Nur aus solcher Einsicht formt der Dramatiker die Notwendigkeit, die Existenzbedingung der Tragödie, nur durch sie wird der Historiker, was er sein soll. Es ist das Problem von der Relativität der Werturteile, das Problem von der Rangordnung der Werte, das Hebbel aufstellt; und hier ist ein Punkt, an dem seine Einsichten den Resultaten Friedrich

1) Vgl. das oben S. 13 flg. über die Intuition des dramatischen Dichters Gesagte.

2) Vgl. zum folgenden noch Bw. N. I 258. 259.

Nietzsches näher kommen, als wo man sonst eine solche Verwandtschaft hat finden wollen.[1])

Bleiben wir einen Augenblick stehen, um auf die bisher gewonnenen Resultate zurückzuschauen. Wir haben gesehen, wie Hebbel aus ästhetischen und erkenntnistheoretischen Gründen die Gebundenheit des Dramatikers an die materielle Geschichte ablehnte; wir fanden, dass er dieser materiellen Seite der Geschichte eine ideelle oder geistige entgegensetzte und deren Gestaltung und Darstellung durch den Dichter verlangte; und wir entdeckten endlich in Hebbels Prinzip der historischen Bedingtheit des Menschen und in der darauf gegründeten Forderung kulturhistorischer Motivierung eine in ihrer Zeit neue Form unlösbarer Verknüpfung des Tragikers mit der Geschichte. Bevor wir zu den sich daraus ergebenden Möglichkeiten des historischen Dramas weitergehen, betrachten wir in Kürze die Grundsätze, die sich für die Auswahl unter den geschichtlichen Stoffen durch den Dichter feststellen lassen. Freilich werden hier nur ganz allgemeine Andeutungen möglich sein, keine konsequent durchgeführten Gesetze; und das ist nur natürlich. Hebbel müsste kein Dichter sein, wenn ihn aus der ungeheuren Fülle des geschichtlichen Stoffes nicht gelegentlich Charaktere oder Zustände ohne weiteres, ohne alle Überlegung, einfach durch ihre Existenz zur Darstellung reizten.[2]) Es sei nur an Hebbels ganz besondere Hinneigung zu frühgeschichtlichen Zuständen erinnert.

Eine Hauptforderung wird sein, dass der Dichter aus der Historie nur Stoffe wähle, die mit der Gegenwart irgendwie verknüpft sind; dass er nicht Charaktere und

1) Die richtigste und besonnenste Darstellung des Verhältnisses Hebbels zu Nietzsche finde ich in Theodor Poppes neuer Schrift „Friedrich Hebbel“ in der Sammlung „Moderne Essays“ Heft 28, Berlin 1903, S. 16. 17. Den „Dualismus des Rechtes“ berührt er nicht. — Zu vergleichen noch der Aufsatz von S. Lublinski „Hebbel und Nietzsche“, Kunstwart XIII. Jahrgang 1900, Heft 24, wo besonders Hebbels Begriffe der Notwendigkeit und der Selbstkorrektur lebendig gefasst sind.

2) Vgl. zu diesem Punkte auch die „Abfertigung eines ästhetischen Kannegiessers“ W XI 387—409, bes. S. 405—407.

Ereignisse mühselig lebendig zu machen suche, die für uns abgestorben sind oder uns nie lebendig waren.[1]) Die Verknüpfungen können ja verschiedenster Art sein; es kann sich um zeitlich wenig zurückliegende, noch nicht abgeschlossene historische Prozesse handeln (Napoleon); es können Ideen, die im Stoffe liegen, mit Ideen der Zeit des Dichters verwandt sein (Agnes Bernauer); es können endlich Vorgänge früherer Epochen für Vorgänge der Gegenwart symbolisch erscheinen (Struensee). — Wichtiger aber ist ein anderer Gesichtspunkt; es ist schon oben betont worden, dass der Dramatiker besonders durch die grossen Krisen der Weltgeschichte inspiriert wird: in ihnen sieht er das Tragische nackt hervortreten; und vornehmlich Charaktere, die in eine solche weltgeschichtliche Krisis hineingestellt sind und an ihr zu Grunde gehen, reizen zur dramatischen Darstellung; ihr Untergang erfolgt mit tragischer Notwendigkeit, und darum findet in ihm zugleich eine „Entbindung des sittlichen Geistes“ statt.[2]) Nehmen wir das Beispiel des Herodes-Dramas. Zwei Komplexe von historischen Tatsachen liegen vor: der Untergang des Judentums und weitergreifend der Untergang des römischen Weltreiches; und auf der anderen Seite das Aufsteigen des Christentums. Zwischen diesen beiden Komplexen aber steht Herodes als handelnde und leidende Persönlichkeit. Sein Handeln und Leiden setzt der Dramatiker zu dem zweiten, späteren Tatsachen-Komplex in ursächliche Beziehung. Herodes unterliegt, und in einem Momente kurz vor seinem Untergange, als die drei Könige erscheinen, das aufkeimende Christentum symbolisierend, ist für diesen einen Augenblick das sittliche Gleichgewicht hergestellt. In den grössten Umgestaltungs-Epochen tritt das Ethische rein hervor (Bw. I 342 m.); das Schicksal tritt dann als Idee der Welt auf

1) Gelegentlich lässt Hebbel sogar diese Forderung fallen, so in seiner Kritik des „König Monmouth“ von Palleske (W XI 83—86) und in dem, was er bei dieser Gelegenheit über Dramen-Cyklen aus der englischen Geschichte äussert, vgl. dazu den Briefwechsel mit Adolf Stern.

2) Über die Wechselbegriffe von Sittlichkeit und Notwendigkeit vgl. Scheunert a. a. O. passim.

(Ta I 170 o.).[1]) — Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Hebbel gerade von diesem Gesichtspunkte aus sein dichterisches Schaffen in zwei Perioden abteilte: die eine „versöhnungslose“, die von der „Judith“ bis zum „Herodes“ reicht, und ihr gegenüber die andere, die mit dem „Herodes“ einsetzt (vgl. den biographisch äusserst wertvollen Brief an F. A. Brockhaus vom 15. Sept. 1852. Bw. N. I 409—425). In der ersten „steigt aus der zertrümmerten Welt die neue, welche darin schlummerte, nicht mehr sichtbar hervor; im „Herodes“ geschieht's; die Heiligen Drei Könige treten auf und tauchen alle Gräber ins Morgenrot“. Es sei noch an die „Nibelungen“ erinnert; auch da eine weltgeschichtliche Krisis: der Übergang der germanisch-heidnischen Welt in die christliche (Bw. II 471 u.); an der Schwelle der neuen Welt aber steht, ehern und gewaltig, Dietrich von Bern. Hebbel wusste, dass er mit dem „Herodes“ einen wesentlichen Schritt über seine früheren Werke hinaus getan hatte. Eine Lebensepoche voll Kampf und Leiden war gerade damals für ihn abgeschlossen; mit seiner Ehe mit Christine begann ein neuer Abschnitt;[2]) es ist erklärlich, dass dieser Wandel auf Hebbels Schaffen herüberwirkte, und dass, bei bleibendem pessimistischen Untergrunde, nunmehr eine stärkere Betonung des Bejahenden Platz griff. In der Tragödie aber äusserte sich das eben besonders darin, dass nunmehr nach der Zerstörung alter Welten das Neue, Vordeutende noch im Drama selbst wirklich in die Erscheinung trat: aus der „Gebrochenheit des Lebens“ „das Moment der Idee, in der es seine verlorene Einheit wiederfindet“. Und wieder wandte sich von hier aus Hebbels Kritik gegen Schiller; im „Don Carlos“ schien ihm das aufsteigende Moment in der Entwicklung und damit „jener ehrfurchtsvolle Schauder“ zu fehlen „vor der höchsten allwaltenden Macht, die in dem Moment, wo sie sich zwischen ein welthistorisches Individuum und den welthistorischen Zweck, den es verfolgt, hindernd oder zerstörend hinstellt,

1) Vgl. Scheunert S. 102 m.

2) Diesen Wendepunkt haben die Hebbel-Biographen stets betont, zuletzt sehr gut Th. Poppe in dem erwähnten Essay.

beides zugleich aufzeigt: in dem Individuum den faulen Fleck, der der wirklichen Realisierung dieses Zweckes durch dasselbe im Wege steht, und ausser dem Individuum ein anderes Medium dieses Zweckes, welches eben dieses Individuum entbehrlich macht" (Ta II 58).

Wenden wir uns nunmehr zu den Möglichkeiten, die sich Hebbel für das in seinem Sinne aufgefasste „wahre" historische Drama ergaben. Der Dichter zeigt uns in einigen Bemerkungen, zumal im Vorwort zur „Maria Magdalena" (W XI 40 o.) selbst den Weg, einigermassen zu ordnen und zu gruppieren. Natürlich handelt es sich bei der Einteilung in ein „partiell-nationales", ein „psychologisch-historisches" und ein „welthistorisch-symbolisches" Drama nicht um feste Abgrenzungen oder, Hebbelisch zu reden, „um gewissermassen chemische Scheidungsprozesse"; aber es liegt der Einteilung dennoch ein Prinzip zu Grunde, was sich schon dadurch beweist, dass sie auf einem anderen Gebiet als Gliederung in ein „subjektiv-individuelles", ein „soziales" und ein „gesellschaftlich-symbolisches" Drama wiederkehrt; auf diese Parallele wird gelegentlich Bezug zu nehmen sein. Es handelt sich aber in beiden Fällen um eine Steigerung vom Beschränkten und Besonderen zum Allgemeinen und Symbolischen.

„Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte, und es heisst sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem blossen Panegyricus berühmter Männer macht oder sie gar den Nationalstolz zu nähren missbraucht." So hatte Lessing im XIX. Stück der Dramaturgie [1]) entschieden. Hebbel verhält

1) Lachmann-Muncker IX, 261, Z. 30—34. Diese Worte sind auch die beste Ablehnung der unbedeutenden und anmassenden Aufsätze Dr. Melchior Meyrs, an denen sich schon Hebbel ärgern musste (zwei davon in Rötschers Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur 1848, I, 208—223. II 57—73). Eine Gegenüberstellung dürfte genügen. Lessing sagt: „Es wird ohne Grund angenommen, dass es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken grosser Männer zu erhalten; dazu ist die Geschichte, aber nicht das Theater."

sich nicht in solchem Masse ablehnend; zwar, wie von der Pfordten schliesslich tut, das Drama aus der Nationalgeschichte als das historische Drama anzusehen — er stellt Wildenbruch neben Shakespeare —, das hätte Hebbel nie geduldet; aber er erkennt an, dass die Bühne ausnahmsweise auch einmal der dramatischen Verlebendigung nationaler Geschichte um ihrer selbst willen dienen dürfe; nur verlangt er, dass man ein solches „partiell-nationales" Drama von der eigentlichen grossen Tragödie wohl unterscheide. Denn der Endzweck jenes Dramas ist, streng genommen, ein ausserkünstlerischer; zu dem Interesse an Handeln und Leiden, zu dem „philosophischen Zwecke" der Tragödie tritt hier die besondere patriotische Teilnahme des Zuschauers am dargestellten Stoffe bestimmend hinzu; und darum ist ein Drama dieser Art nicht umfassendes, universelles, symbolisches, sondern „partielles" Drama. Das grosse, eigentliche Drama wirkt auf die ganze Welt — man könnte sagen: international —, denn es hat in Stoff und Gestalt für alle Völker gleiches Interesse (vgl. W XI 35 m.); das patriotische Drama ist in seiner Wirkung auf die Nation beschränkt, deren Geschichte es verherrlicht, und das Interesse des Publikums teilt sich, gegensätzlich zu rein künstlerischer Wirkung, zwischen „Form" und Stoff, und das bestimmt den Grad seiner ästhetischen Einschätzung. Es ändert daran für Hebbel nichts, dass eine jüngstvergangene Richtung der Literatur in den Königsdramen des Shakespeare den Höhepunkt seines Schaffens hatte finden wollen; er schreibt dieses Urteil den „aparten" Neigungen der Romantiker zu; für ihn selbst bestand kein Zweifel, dass „schon des grösseren Gesichtskreises wegen" Shakespeares Höhe vielmehr in seinen übrigen Stücken zu suchen sei (W XI 60 m.). Und doch lagen für das nationale Drama der Engländer die Verhältnisse viel günstiger, als für ein nationales Geschichts-

Dagegen Dr. Melchior Meyr (Rötschers Jahrb. I, 214): „Denken wir uns eine dramatische Literatur, in der die welthistorischen Männer — Gesetzgeber, Herrscher, Krieger, Volksführer, Glaubenshelden, Heroen der Kunst und Wissenschaft — zugleich treu und poetisch dargestellt wären. Kann es ein höheres Ideal dramatischer Poesie geben?"

drama in Deutschland. „Mit seinem grossartigen Blick für das wahrhaft Lebendige“ hatte Shakespeare darstellen können, „was noch im Bewusstsein seines Volkes lebte, weil es noch daran zu tragen hatte“ (W XI 60 m.). Ganz anders aber lagen die Dinge in Deutschland. Die Deutschen stünden nicht im Zusammenhang mit der Geschichte ihres Volkes, hatte ein Kritiker von Hebbels „Genoveva“ bemerkt[1]), und der Dichter hatte ihm unbedingt zustimmen müssen (Ta II 49. 50); er erkannte den Grund darin, dass der Deutsche sich nicht als Produkt eines organischen Geschichts-Verlaufes betrachten könne, wie der Engländer oder der Franzose, dass die deutsche Geschichte überhaupt nicht Lebens-, sondern Krankheitsgeschichte sei, die noch immer zu keiner Krisis geführt habe. „Ja, wenn ihnen (den Hohenstaufen) Kaiser gefolgt wären, die den schrecklichen Riss wieder geschlossen hätten; dann hätte man sich für das Auseinandergehen schon des Zusammenschliessens wegen interessieren müssen[2]); aber jetzt?“ (Ta II 49. 50). Hebbel forderte durch solche Äusserungen den scharfen Widerspruch eines grossen deutschen Historikers heraus: Heinrichs von Treitschke.

Frevelhaft nennt er in seinem bekannten Aufsatze[3]) die Worte Hebbels: der Dichter, der unnationaler, kosmopolitischer sei als die Dichter der kosmopolitischen klassischen Zeit, der jedes Verständnisses der Geschichte entbehre, er unterfange sich, die Geschichte zu meistern; der ganze Zorn des in seinem Heiligsten gekränkten Mannes spricht aus den Worten. Und doch werden wir heute Treitschkes Urteil nicht mehr unterschreiben. Zeitlich entfernt, und darum freieren Blickes, sehen wir, wie sehr Hebbels Werke typisch sind für die Periode ihrer Entstehung, wie sie alle Lebensprobleme jener Zeit zu gestalten suchen; es bedürfte dazu nicht einmal der vielen Bestätigungen aus dem Munde des Dichters selbst, der trotz der mythischen und sagenhaften

1) Blätter für literarische Unterhaltung 1843, Nr. 298. 299 (Oktober).

2) Es bestätigen diese Worte wieder das oben über die Wahl der historischen Stoffe Gesagte.

3) Zuerst Preuss. Jahrbücher V, S. 556 flg.

Stoffe schon in „Judith“ und „Genoveva“ „der Zeit, wie er sie in Bedürfnis, Richtung und Bewegung auffasste, ein künstlerisches Opfer dargebracht zu haben“ hoffte (W I 433). Aber um diese Auffassung des Wesens der Zeit handelt es sich eben. Treitschkes Ideale sind politische und nationale [1]), Hebbels Probleme ethische. Eine Verständigung war fast ausgeschlossen, auch wenn der Historiker nicht nur nach dem Was und mehr nach dem Wie in Hebbels Dramen gefragt hätte: wie wohl die Widersprüche zwischen komplizierten und einfacheren, minder zersetzten Naturen auf intellektuellem Gebiete überhaupt kaum lösbar sind.

Auch ein Treitschke also hätte Hebbel kaum eines besseren belehren können. Er sah mit Widerwillen, wie sich die Raupachsche Schule immer wieder abmühte, „die ausgangs- und darum selbst im untergeordneten Sinne gehaltlosen Kaiserhistorien“ zu dramatisieren, wie sie die „Hohenstaufen-Bandwürmer, die uns die Eingeweide zerfressen haben“, in Spiritus setzte. Der Ausspruch Hebbels ist berühmt geworden. — Aber ganz so schlimm, wie es nach diesen Urteilen scheinen möchte, war es doch nicht um ein deutsches historisches Nationaldrama bestellt. Ein Dichter, der ihn auf einem andren Gebiete tief beeinflusste, hatte gerade hier nach Hebbels Meinung ein Höchstes geleistet: Ludwig Uhland. Seine Stücke „Herzog Ernst“ und „Ludwig der Bayer“ schienen ihm „in ihrer prunklosen Einfachheit“ dem Ideal nahe zu kommen: „Uhland hat unter allen unsern Dichtern den Schatz deutscher Nationalität am reinsten gehoben“ (W X 369 o.). Die historischen Momente fand er hier besser gewählt als bei Kleist [2]), würdiger behandelt, als bei Schiller; und Ludolf Wienbarg hatte nach seiner Meinung mit der Bezeichnung „deutsch-dramatisch“ [3])

1) Sein Ausspruch: „Grosse politische Leidenschaft ist ein köstlicher Schatz; das matte Herz der Mehrzahl der Menschen bietet nur wenig Raum dafür.“

2) Was H. mit den Worten meint, die „Hermannsschlacht“ führe zu weit zurück, der „Prinz von Homburg“ zu weit vorwärts, ist mir nicht recht klar.

3) „Die Dramatiker der Jetztzeit“ von Ludolf Wienbarg, erstes Heft, Altona 1839, bei Karl Aue.

den Kern von Uhlands Wesen getroffen. „Eben weil Uhland so ganz deutsch-dramatisch ist, könnte er unserm Theater die heilige nationale Weihe geben, die ihm fehlt, und die ihm allein Gehalt und Würde, Wirkung und Bestand verschaffen kann“ (W X 372 o.). — Und doch hätte sich auch hier einwenden lassen: Was ist uns Ludwig der Bayer, was ist uns Herzog Ernst? Sind wir aus ihrer Zeit organisch hervorgewachsen, organischer als aus der Zeit der Hohenstaufen? Man sieht, wie den kritischen Dichter das unmittelbare künstlerische Erleben fortreisst. Die naive Freude an wahrer, lebendiger Verkörperung der nationalen Vergangenheit kann eben auch an sich ästhetischen Genuss vermitteln; und auch Hebbel würde bei einigermassen selbständiger Kritik sich an dem strahlenden Glanze der „Meistersinger“ haben freuen müssen.

Lebendige Verkörperung nationaler Vergangenheit[1]), das ist das letzte und beste, was das „partiell-nationale“ Drama zu geben hat. Es hat damit der grossen Tragödie gegenüber nach gewisser Richtung freieren Spielraum. Das epische Element, das dort aus der streng geschlossenen Gesamt-Komposition verwiesen werden musste, kann sich hier breit und frei entfalten: es darf ja ausser dem rein dramatischen Interesse mit der Liebe der Zuschauer für die dargestellten Zustände gerechnet werden. Wir können das deutlich an Hebbels eignen Werken sehen, die in diesen Kreis gehören oder an ihn grenzen. Schon in der „Agnes Bernauer“, bei der ja auch patriotische Teilnahme stark mitsprach, finden sich weit mehr scenische Angaben, weit mehr historisches Detail, weit mehr „significante“ Ausdrücke als sonst bei Hebbel. Und die „Dithmarschen“, in denen der Dichter 1839—1840 ein Stück seiner Heimatsgeschichte dramatisch zu gestalten versuchte, wären wohl in noch höherem Grade „Bild“ geworden; denn hier kam ja Hebbel noch die genaue Kenntnis der örtlichen Zustände zu statten. Die erhaltenen Entwürfe (W V unter XXIII S. 70—97) sind sehr interessant,

1) Über die Freude am Anschauen der Vergangenheit finden sich gute Bemerkungen in dem Buche von v. d. Pfordten.

die ausgeführte erste Scene des ersten Aktes (Marktplatz in Heide) ist eine der kraftvollsten und lebendigsten, die Hebbel überhaupt gelungen sind. Die Technik aber ist recht wesentlich verschieden von der, die wir sonst bei dem Dichter gewohnt sind; der Aufbau gemahnt vor allem an Shakespeare; wir finden, was ja sonst Hebbel möglichst zu vermeiden strebte, häufigen Lokalwechsel; Volksscenen in Prosa und Scenen in Versen lösen sich ab; ja die Auftritte am Königshofe wirken fast gesucht Shakespearisch (so bes. die von Werner unter Nr. 12 mitgeteilte zwischen König Johann, dem Erzbischof und dem Narren). In dem Ganzen aber ist kräftige Lokalfarbe und mehr rauhe Luft der Nordsee, als irgendwo sonst bei Hebbel. — Als der Dichter an die dramatische Bearbeitung der „Dithmarschen" ging, war er im Zweifel darüber, ob ein Drama aus lauter Volksscenen überhaupt existieren dürfe (vgl. auch die Kritik von Alex. Fischers „Masaniello" W X 404—407); aber er sagte sich schliesslich, dass, wenn das Stück nur eine recht sinnliche Darstellung aller Volkszustände gebe, es doch immer einen gewissen untergeordneten Wert habe; wir wissen, in welchem Sinne untergeordnet. In der Freiheit aber, ein Volk zum Helden eines Dramas zu machen, dürfen wir wohl wieder ein besonderes Zugeständnis an den „partiell-nationalen" Dichter sehen. In Wilhelm Gärtners „Andreas Hofer" fand übrigens Hebbel eine solche Aufgabe mit besonderem Geschicke gelöst; was er in der schon erwähnten Kritik darüber sagt (W XI 277—282), könnte fast wie eine Vordeutung auf Gerhart Hauptmanns „Weber" klingen. — Auch die cyklische Komposition wird gerade auf diesem Gebiete gelegentlich am Platze sein: wieder kann über künstlerisch tote Zwischenglieder das nationale Interesse hinweghelfen (vgl. den Brief an Stern Bw. II 501 flg.). — Trotz alledem: man hat die Empfindung, dass Hebbel neben seinem Ideale des Dramas das nationalhistorische Schauspiel nicht gern bestehen liess, und dass er sich dadurch gewissermassen in seinen Herrscher-Rechten beeinträchtigt vorkam; jedenfalls blieb ihm stets ein Gefühl des untergeordneten Wertes solcher Dichtungen; seine „Dithmarschen" nennt er einmal einen Roman

in umgekehrter Form (Bw. I 93), und faktisch hat er zwischen beiden Arten der Gestaltung lange geschwankt; und der Gattung des Romanes hätte er schliesslich am liebsten das ganze Stoffgebiet zugewiesen. Im historischen Roman, wie ihn nach seiner Meinung Walter Scott begründet hatte, sah er „eine freilich sekundäre Form“ [1]), „die nicht so sehr, wie die dramatische, auf Konzentration und Progression angewiesen ist, und die durch die ihr verstattete Detailmalerei ein Interesse, das sie im Volk nicht vorfindet, ohne dass das Volk darum zu schelten wäre, erwecken kann“ (W XI 61 o.). In Deutschland aber hatte diese Form einen Vertreter und Erweiterer gefunden, dessen Hebbel mit grosser Anerkennung gedachte: Wilibald Alexis (W XI 61.).

Der grösste Teil von Hebbels dramatischem Schaffen gehört der Art der historischen Dramas an, die wir als psychologisch-historisch bezeichnen dürfen: das psychologische Interesse steht im Vordergrund. — Grosse geschichtliche Persönlichkeiten reizen den Dichter zur Darstellung; um sie darstellen zu können, muss er ihr Handeln individuell-psychologisch und zeitgeschichtlich begreiflich machen.[2]) Die Geschichte ist hier also nicht selbst Gegenstand der Darstellung: sie bildet nur den Hintergrund, von dem sich das Geschehen in der Tragödie abhebt, und sie ist unentbehrlich zur tieferen Motivierung. Hier also ist die Historie in gewissem Sinne Mittel zum Zweck, und wenn irgendwo, wird man sie hier am ehesten als „Vehikel“ bezeichnen, hier am ehesten von einem „Utilitäts-Verhältnis“ sprechen dürfen; denn der Ideengehalt und tiefere Sinn dieses Dramas liegt, oder kann wenigstens ausserhalb der Geschichte liegen: im rein menschlichen Moment.

Der einzelne Mensch steht im Mittelpunkt. Der Dichter wird daher vor allen Dingen versuchen müssen, das Zentrum in der Seele seines Helden aufzufinden, gleichsam die psychologische Grundwurzel seines Charakters, aus der sein Handeln und Leiden hervorwächst: nur so kann er seiner

1) Sekundär im Verhältnis zur höchsten Form der Kunst: dem Drama.
2) Vgl. das oben über die Motivierung Gesagte.

Tragödie Einheit und Geschlossenheit wahren. Am schwersten ist diese Aufgabe natürlich da, wo es sich darum handelt, eine geschichtliche Persönlichkeit der jüngsten Vergangenheit zum Helden eines Dramas zu machen. Zwar ist Hebbel weit davon entfernt, sie an sich für unlösbar zu halten; er stimmte vielmehr Schiller zu, der, als ihm Körner ein episches Gedicht aus der Geschichte Friedrichs des Grossen vorschlug, die „so nahe Modernität des Sujets" nicht glaubte fürchten zu brauchen: „denn was gestern geschah, kann schon heute Stoff für die Kunst sein, und wenn das Werk misslingt, so liegt die Schuld am Dichter . . ." (W XI 128 vgl. dazu Ta I 69 m.). Aber Hebbel verkannte ebensowenig, dass die Schwierigkeiten sich allerdings hier häufen: „ein solcher Stoff passt nicht in den Schacher der Halben". Der Ausfall gilt Grabbe und seinem „Napoleon". Worin aber bestehen die besondern Schwierigkeiten? Das Gefährliche liegt darin, dass der Dichter dem Jüngstvergangenen gegenüber schwer den rein betrachtenden Standpunkt finden kann. Noch hat die Geschichte durch ihren weiteren Verlauf kein Urteil gesprochen, noch steht vielleicht der Dichter den Ereignissen mit starken Zuneigungen oder Abneigungen nahe; es ist ihm schwer gemacht, seine Freiheit zu wahren. Und dazu kommt noch eines: er ist aus den tiefsten Forderungen seiner Kunst heraus gezwungen, zusammenzudrängen, zu vereinfachen, zu stilisieren; das ist nun relativ leicht bei historischen Charakteren der Vergangenheit; ein mächtiger Mensch der Gegenwart aber steht als lebendiger seelischer Komplex, als vollkommen unstilisierte, ungeheuer komplizierte Erscheinung noch vor jedermanns Auge; die Stilisierung erscheint leicht als unwahr und macht dem Künstler endlose Beschwerde. Die grosse Masse „lässt sich wohl einen tätowierten Cäsar gefallen, weil sie von Rom nichts weiss, aber keinen tätowierten Napoleon, weil sie, hauptsächlich seit er tot ist, fühlt, dass und wie er gelebt hat. Hier also heisst es: Weck ihn auf, Poet, wenn du kannst, ihn selbst, den Mann, dessen Worte Schlachten waren, und dessen Schlachten Worte; oder schweig, bis unsre Enkel fünf Fuss messen; dann magst du sein Gespenst schicken" (Ta I 69).

Es war Hebbel selbst nicht beschieden, die grosse Aufgabe zu lösen; seine Napoleon-Pläne (W V 45—54) beginnen 1837 und reichen bis zu seinem Tode. — 1837 liest Hebbel fast nichts als über Napoleon. Der Gedanke einer cyklischen dramatischen Gestaltung der französischen Revolution „mit ihrer Armee von Göttern und Halbgöttern“ geht ihm auf. Nun sucht er nach der seelischen Wurzel in Napoleon: „Das ist ein Mensch, dem man sich kaum verwandt fühlt“. Ist es vielleicht überhaupt unmöglich, einen Charakter der jüngsten Vergangenheit zu gestalten? Wir sahen, dass Hebbel die Frage, die ihm bei der Lektüre Grabbes gekommen war, verneint. Noch ist er überzeugt, dass Napoleons „riesenhaften Plänen und Unternehmungen eine letzte Intention zu Grunde lag, die niemand ahnt, weil niemand gross genug ist, daran zu glauben.“ Nach ihr sucht er nun, um sie zum Mittelpunkte seines Napoleon-Dramas zu machen. S. 50 unter Nr. 7: „Der Dichter müsste ihm alle die grossen, auf das Heil der Menschheit abzielenden Tendenzen, deren er auf St. Helena gedachte, unterlegen und ihn nur den einen Fehler begehen lassen, dass er sich die Kraft zutraut, alles durch sich selbst, ... ohne Mitwirken, ja ohne Mitwissen anderer ausführen zu können“. Dieser Fehler stürzt Napoleon: „Nun der ungeheure Schmerz, dass sein übertriebenes Selbstvertrauen die Menschheit um die Frucht eines Jahrhunderts gebracht habe.“ Der Gedanke wird anders gewendet: „Napoleons grösster Irrtum war, dass er die Menschen nur als Massen, nicht als Individuen sah, und dass er, auch wenn eine Individualität sich bei ihm geltend zu machen wusste, in ihr nur die Kraft, nicht aber ihre eigentümliche Richtung, ehrte und nützte.“ (Nov. 1838.) 1839 und 1840 folgen noch zwei Aufzeichnungen, die zu dieser Grundidee passen (Nr. 10 und 11); dann vereinzelte Züge zur Charakteristik des Menschen Napoleon, meist solche, mit denen Hebbel eine innere Verwandtschaft fühlte: die Kindlichkeit, das Cholerische, die Ansichten über Dankbarkeit. 1854 aber verzichtet der Dichter (S. 53 Nr. 17); er hat die ideelle Grundwurzel in Napoleon nicht finden können; nun erscheint ihm der Charakter „unüberwindlich nüchtern“;

und 1859 erklärt er sich selbst, warum Charaktere wie Napoleon und Friedrich unpoetisch seien: weil sie nicht idealisiert werden können. „Warum können sie nicht idealisiert werden? Weil sie nur durch den Verstand gross sind, und weil der Verstand der gerade Gegensatz des Ideals ist.“ Die Begründung ist nicht sehr tief; es steht doch wohl so, dass Hebbel die „Idee“ des Napoleon-Charakters nicht finden konnte, und dass er darum resignierte. Und schliesslich hätte doch die „Identität von Schicksal und Charakter“, die er 1862 anstaunt, genügt? Warum könnte nicht ein Mensch gerade durch das Übermass und die Anbetung des Verstandes tragisch werden und an dem Mangel des Ideals — das ja sehr reale Bedeutung gewinnen kann, tragisch zu Grunde gehen? — Man erkennt, wie sehr psychologische Interpretation bei dieser Gattung des historischen Dramas das Wesentliche ist; und doch verabscheute Hebbel auch hierin das Übermass. Das Alles-Wissen-, Alles-Erklären-Wollen war ihm verhasst; er erkannte besser als Einer die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit eines sicheren, unverrückbaren Erkennens menschlicher Charaktere; und darum wusste er auch besser als Einer, dass es seelische Tatsachen gibt, die sich nicht interpretieren, nicht zerlegen und zerstückeln lassen; und vor solchen Tatsachen verlangte er Achtung. Zumal wo Mythos, Religion und Kultus in Frage kamen, mahnte er zur Vorsicht. Nicht ohne persönliche Bitterkeit wandte er sich da gegen Otto Ludwig und seine „Makkabäer“: „Es kann darüber gestritten werden, ob die alten jüdischen Mythen, ungeheuerlich, wie sie sind, überhaupt dramatisch brauchbar sind. Aber darüber kann nicht gestritten werden, dass das Bestreben, sie zu vermenschlichen, nicht gelingen kann; zum Simson gehört der Eselskinnbacken, und wer wollte die mit diesem erfochtene Viktoria auf ein einfaches Naturgesetz reduzieren? Das ist eitel Torheit.“ (Bw. II 40. 41.) Und noch pointierter heisst es Ta II 369: „Meine Nachfolger im Bibeldrama[1]) glauben wunder

1) Als Nachahmer und Schüler hat Hebbel Otto Ludwig stets angesehen. Die wichtigsten Stellen über diesen Punkt sind: Bw. I 441. II 398. II 40. 41. Ta II 369. Bw. N. II 29. Bw. II 115 (Kuh). II 124. Bw. N. II 290. 291. Bw. II 457. 285. 515.

was zu tun, wenn sie z. B. Simsons Eselskinnbacken in ein Schwert verwandeln; es ist aber verkehrt.“ In seinen „Nibelungen“ gab Hebbel selbst das beste Beispiel, wie weit man in solchen Dingen gehen dürfe. —

Noch ein Punkt muss hier berührt werden, der zugleich zum Folgenden hinüberleitet. Es kann vorkommen, dass das Geschick einer historischen Persönlichkeit als typisches Geschick erscheint, dass es sinnbildlich wird für eine sich wiederholende, notwendige Entwicklung. Wir haben dann den Fall vor uns, dass das historisch-psychologische Drama, das historische Charakterdrama, sich zum historischen Ideen-Drama erweitert; ja es scheint mitunter, als ob Hebbel eine solche Steigerung geradezu fordere. In der öfter erwähnten Betrachtung über den Stoff des „Struensee“, in dem er die Tragödie des sich selbst vernichtenden Absolutismus erblickte, spricht er von dieser Grundidee und fährt dann fort (W XI 302 m.): „Was nun noch Struensee, als Charakter, betrifft ...“. Das ist bezeichnend. Vergegenwärtigen wir uns den Vorgang. „Wenn einer seiner (Shakespeares) Nachfolger dereinst der schaudernden Menschheit an einem erschöpfenden Beispiel wird veranschaulichen wollen, welch' ein Äusserstes in der Welt möglich ist, solange sie unbedingt von der unumschränkten Willkür eines einzelnen, jeder menschlichen Schwäche unterworfenen und nicht einmal gegen Wahn- und Blödsinn geschützten Individuums abhängt, wird er den Schatten Struensees heraufbeschwören“ (W XI 291 o.). Diese Worte können ein Missverständnis veranlassen; es könnte den Anschein haben, als sei hier wieder einmal die Geschichte als Ideen-Vehikel betrachtet: der Dichter hat eine Idee, will sie dramatisch verkörpern und sucht und findet nun irgendwo in der Geschichte Gestalten, die seinem Zwecke dienen können. Der wirkliche Vorgang ist anders: die Ideen sind die Ergebnisse des Eindruckes der Dinge. Beim Lesen, Hören, Denken über den Struensee-Stoff taucht im Dichter der Gedanke an die Tragik auf, die der Absolutismus hervorrufen kann; der Stoff erscheint ihm sinnbildlich dafür. Oder irgend ein gegenwärtiges Erlebnis, ein politisches oder ein rein persönliches,

z. B. auch künstlerisches Erlebnis lässt den Dichter an den Absolutismus und seine möglichen Konsequenzen denken; assoziativ taucht dann der — ihm schon vorher geläufige — Struensee-Stoff auf; und an ihm verdichten und klären sich die Gedanken.[1]) Wenigstens ist ein solcher Verlauf der wünschenswerte, am meisten für das Gelingen des Werkes verheissende. Hebbel bemerkte es selbst mit grosser Genugtuung, als er auf dieser Stufe des Schaffens angelangt war. Nach der Vollendung des „Gyges“ schreibt er an Uechtritz (Bw. II 209; vgl. auch Bw. II 187 m.), er habe eine merkwürdige Erfahrung gemacht; bei allen seinen früheren Arbeiten sei er sich stets eines gewissen Ideen-Hintergrundes bewusst geblieben; beim „Gyges“ habe ihn nur die Anekdote gereizt: „und nun das Stück fertig ist, steigt plötzlich zu meiner eigenen Überraschung, wie eine Insel aus dem Ozean, die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende daraus hervor“. Man glaubt die besondere Frische und Unmittelbarkeit aus dem wundervollen Werke herauszufühlen. Und wenn auch nicht so günstig, lagen doch die Verhältnisse bei anderen Dramen Hebbels ähnlich: die Tragödie des „Engels von Augsburg“ erweiterte sich ihm ungezwungen zu einem tragischen Zusammenstosse zwischen den Rechten des Individuums und der Idee des Staates; der „Struensee“ stellte, „in seiner innersten Bedeutung erfasst, den Absolutismus dár, der sich durch seine Schrankenlosigkeit selbst vernichtet“ (W XI 301). Und „in diesem Sinn . . . würde das Stück dann auch für die liberalen Ideen . . . kämpfen und vielleicht den letzten Opponenten vernichten“ (W XI 302).

Aber nur in diesem Sinne. Im schroffsten Gegensatz zu dem, was Hebbel wollte, stand es, einen historischen Stoff dazu zu missbrauchen, moderne Ideen zu predigen: in die Geschichte eine Tendenz hineinzutragen. Hier berühren sich seine Anschauungen wieder aufs engste mit

1) Ich verweise auf Th. Poppes Ausführungen über die Kristallisation der Holofernes-Figur, wo der Fall noch verwickelter liegt; denn Holofernes nähert sich schon der symbolischen Gestalt.

denen H. Th. Roetschers.[1]) In einer eigenen Abhandlung (W XI 366 flg.) hat sich Hebbel 1850 über „die sogenannten politischen Demonstrationen bei theatralischen Vorstellungen“ prinzipiell vom ästhetischen Standpunkte ausgesprochen; auf das historische Drama im besonderen wendet er seine Anschauungen in der Kritik des „Franz von Sickingen“ von Eduard von Bauernfeld an (W XI 338—344). Er fand hier in einen geschichtlichen Stoff, dessen Ausgangs- und Zielpunkt nicht verändert werden durfte, fremdartige Elemente einverleibt; ein Bruch war unvermeidlich: „das geht ganz einfach daraus hervor, dass Sickingen zu lebhaft vom Jahre 1850 träumt, und dass der Dichter ihn einen Kampf, den er und seine Gefährten in Wahrheit nur ihrer persönlichen Interessen wegen geführt haben, aus anticipierter Begeisterung für die Einheit des Reiches und die Herrlichkeit des deutschen Volkes führen lässt.“ Es ist dasselbe, was schon im Vorwort zur „Maria Magdalena“ angedeutet ist: die Tendenz im historischen Drama tritt, „um recht geschichtlich zu werden, aus der Geschichte heraus und durchschneidet die Nabelschnur, die jede Kraft mit der lebendigen Gegenwart verknüpft, um sie an die tote Vergangenheit mit einem Zwirnsfaden festzubinden“ (W XI 58). Bauernfeld aber gab er den bezeichnenden Rat, sich einmal ganz der Geschichte hinzugeben, sich einen prägnanten Moment zu wählen, ihr aber keinen weiteren Zwang, als in dieser Wahl selbst liege, anzutun. An einer Symbolisierung der gegenwärtigen Verhältnisse werde es auch dann nicht fehlen (W XI 344).

Das, was eben über das geschichtliche Ideen-Drama angedeutet wurde, führt schon hinüber zu der letzten und höchsten Art des historischen Dramas, die Hebbel vorschwebte: wir können sie als ein welthistorisch-symbolisches Drama bezeichnen. Blicken wir zurück: das partiell-nationale Schauspiel gestaltete historische Stoffe um ihres

1) Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, V. Abt., Berlin 1847, S. 114 flg. 120—128.

nationalen Gehaltes willen; das psychologisch-historische Drama stieg durch den geschichtlichen Stoff hindurch zum Allgemein-Menschlichen empor. Noch einen Schritt weiter geht das welthistorisch-symbolische Drama: es verschmäht von vornherein den speziellen historischen Gegenstand und gestaltet in symbolisch zu betrachtenden Figuren und Handlungen letzte Ideen und Resultate der Weltgeschichte; hier also eine Erhebung über den geschichtlichen Stoff, und doch wieder als letztes Ziel Darstellung der Geschichte selbst. Ein eindringendes Verständnis für dieses höchste Ziel Hebbels finde ich bei Theodor Poppe; leider bricht er seine Ausführungen vorzeitig ab, um zu anderen Punkten weiterzugehen. In Scheunerts durchaus metaphysischer Betrachtung des Hebbelschen Dramas nimmt das welthistorisch-symbolische Schauspiel natürlich keine ausserordentliche Stellung ein: es ist für ihn im selben Sinne wie alles andere symbolisch zu betrachten. – „Eine Centralsonne blendete seine Augen," sagt Poppe;[1]) „vereinigte sich nämlich das soziale Drama, das den Menschen im Kampf mit der Gesellschaft zeigt, das richtig verstandene historische Drama und das philosophische, wie es z. B. der Hamlet darstellt, zu einer vierten Gattung, die keine dieser Richtungen selbständig hervortreten lässt, ... so ergab sich die Konstruktion des idealen symbolischen Dramas ..." Vielleicht ist es nicht richtig, das soziale Drama unmittelbar hineinzuziehen, wenn Hebbel es auch einmal selbst tut; zwar ist es vom historischen nicht prinzipiell verschieden, aber es ist gegenständlich von ihm getrennt und hat eigene Gesetze. „Sozial" hat bei Hebbel fast zeitliche Bedeutung: etwa „gegenwärtig" oder „zeitgeschichtlich"; wir haben, wie früher angedeutet, im sozialen Drama für sich eine verwandte Dreiteilung: das „subjektiv-individuelle" Drama, das menschliche Einzel-Geschicke, vielleicht besonders interessante Verwicklungen und Katastrophen, gestaltet (dahin gehören etwa die Fragmente der „Schauspielerin" und viele andere Pläne); das eigentlich soziale Drama, in dem durch

1) Palaestra VIII, S. 67 flg.

das Medium individueller Kämpfe und Leiden gewisse grössere, typisch auftretende gesellschaftliche Kämpfe vergegenwärtigt werden („Maria Magdalena“, „Julia“), und das symbolisch-soziale Drama, das in symbolischen Figuren und Geschehnissen das Resultat der grossen sozialen Krisen zusammenfasst (hierher sind zum Teil die Fragmente zum „Dichter“ W V 111—121 zu stellen); dieses höchste soziale Drama bildet dann als Tragödie der Gegenwart und der Zukunft (vgl. die Fragmente „Zu irgend einer Zeit“ W V 122—126) gewissermassen die Fortsetzung des welthistorisch-symbolischen Schauspieles (Bw. I 156). Wenden wir uns diesem letzteren wieder zu. Schon in dem oft erwähnten Wienbarg-Aufsatze finden wir das Ziel angedeutet (W X 366): „Zwar mag noch ein höheres Drama denkbar sein, eine Tragödie, die es nur mit dem reinen Menschen, dem Menschen an sich ..., zu tun hat, eine Komödie [1]), welche die Nationalitäten selbst in den Sarg legt und die Leichen buntscheckig aufputzt ..“ In der Periode aber, die wir nicht als Hebbels reifste, aber als seine reichste an Leiden, Kämpfen und Hoffnungen bezeichnen dürfen, steht dieses Ideal ganz im Mittelpunkte seines Denkens. Er schreibt von Paris 1844 an Charlotte Rousseau (Bw. I 156): „Ich gedenke ... in einem einzigen grossen Gedicht, dessen Held nicht mehr dieses oder jenes Individuum, sondern die Menschheit selbst ist, und dessen Rahmen nicht einzelne Anekdoten und Vorfälle, sondern die ganze Menschheit umschliesst, den Grundstein zu einem ganz neuen, bisher noch nicht dagewesenen Drama zu legen und bin überzeugt, dass, wenn ich selbst nicht der Mann bin, das Gebäude zustande zu bringen ..., doch diejenigen Dramatiker, die nach mir hervortreten werden, den Weg ... wandeln müssen; denn das Bisherige ist abgetan.“ Im „Wort über das Drama“ aber heisst es (vgl. W XI 20 m., dazu XI 10 o.):

1) Hierher gehört ein merkwürdiger Gedanke Hebbels Ta II 246 u.: „Der Dichter, der dramatische, kann die grossen historischen Mächte, die zu wirken und berechtigt zu sein aufgehört haben, noch im negativen Sinn benutzen, sie parodistisch behandeln. Z. B. die höchsten Personen sind komisch an sich und untereinander, aber tragisch, Schicksalsmächte, für andere.“

„Es ist ein Drama möglich, das den Strom der Geschichte bis in seine geheimnisvollsten Quellen, die positiven Religionen, hinein verfolgt, und das, weil es in dialektischer Form alle Konsequenzen der diesen zugrunde liegenden innersten Ideen an den zuerst bewusst oder unbewusst davon ergriffenen Individuen veranschaulicht, ein Symbolum der gesamten historischen und gesellschaftlichen Zustände, die sich im Laufe der Jahrhunderte daraus entwickeln mussten, aufstellt.“ Später wird gesagt, dass damit an eine grossartige Darstellung der wenigen Charaktere gedacht sei, „die die Jahrhunderte, ja die Jahrtausende als organische Übergangspunkte vermitteln, und die zuweilen, wie z. B. Luther, mit den Ideen, deren individuelle Träger sie sind, selbst in Konflikt geraten, weil sie vor den anfangs ungeahnten Konsequenzen derselben zu schaudern beginnen.“ Aber der „Luther“ gehört, streng genommen, noch nicht in diesen Zusammenhang, sondern zu dem, was vorhin als historisches Ideen-Drama bezeichnet wurde: sein Grundgedanke kehrt in freier Einkleidung im „Moloch“ wieder.

Was Hebbel mit dem „höchsten Drama“ erreichen will, ist im Grundwesen nicht verschieden von dem, was er von Anfang an versucht hatte. Auf „Judith“ und „Genoveva“ nahm er in jener Stelle des „Wortes über das Drama“ hinweisend Bezug; schon in seinen ersten Werken begegnen wir jenen merkwürdigen Figuren, die, ohne eigentlich in die Ereignisse der Tragödie einzugreifen, die jedesmalige Stufe des weltgeschichtlichen Verlaufes bezeichnen sollen; es sind aber hier noch, und das ist wichtig, episodische Figuren. Hebbel war auf diese Erfindungen besonders stolz, auch noch in später Zeit, als er seine Jugendwerke im übrigen mit sehr kritischem Auge betrachtete. Poppe[1]) bezeichnet diese Figuren als symbolische Zusammenfassungen einzelner Reihen innerhalb des gesamten Phantasiebildes: „wenn der Dichter im Feuer der Produktion steht und aus dem lebendigen Zusammenhange des Ganzen blitzschnell aufleuchtende Funken herausspringen“. Wir können hier

1) Palaestra VIII, 105 u.

wohl mit Recht von einer weltgeschichtlichen Symbolik sprechen; die Phantasie des Dichters, angeregt durch die Betrachtung weltgeschichtlicher Vorgänge, schweift vom besonderen Ereignis, von den einzelnen Personen, ab und verliert sich in den letzten, allgemeinen Gehalt der Geschichte; dieses Allgemeine aber verdichtet sich wieder und formt sich zu Gestalten, die nun nicht mehr diesen oder jenen bestimmten historischen Namen tragen, sondern die nur freie Gebilde der Phantasie aus dem letzten, geistigen Gehalt der Weltgeschichte sind: welthistorisch-symbolische Figuren. Wie wir nach Scheunerts Ausführungen[1]) „in einem uns vorgeführten Einzelgeschick der tragierenden Personen das Geschick der hinter ihnen stehenden Menschheit zu erblicken haben und im letzten Grunde Menschen-Natur und Menschen-Geschick, wie sie sich wechselseitig bedingen", so stehen diese Figuren nicht nur als Individualitäten vor uns, sondern als Repräsentanten, als Symbole gewisser wesentlicher Stufen der historischen Gesamt-Entwickelung. Eine welthistorische Symbolik läuft so bei Hebbel der Ideen-Symbolik parallel. — Betrachten wir die Beispiele. „Die Erscheinung des Propheten", schreibt Hebbel 1840 in einer längeren Ausführung über die „Judith", „ist gewissermassen der Gradmesser des Ganzen; sie deutet auf die Stufe der damaligen Weltentwicklung, sie zeigt, dass das geschaffene Leben noch nicht so weit entwickelt war, um der unmittelbaren Eingriffe der höchsten, göttlichen Macht enthoben zu sein und sie entbehren zu können." Und ähnlich der Jude und der tolle Klaus in der „Genoveva"; schon im Vorwort zur Druck-Ausgabe von 1842 (W I 432 flg.) hatte Hebbel auf sie besonders hingewiesen; und als bei der Weimarer Aufführung Dingelstedt den Juden, als nicht in den engeren Verlauf der Handlung eingreifend, streichen wollte (vgl. seinen Brief an H., Bw. II 13 m.), da protestierte Hebbel: die „Genoveva" wirke wesentlich als konzentrierte Darstellung des Mittelalters, und dieses sei gewissermassen in dem Juden verkörpert (Bw. II 15).

1) a. a. O. S. 103 m.

Dass man aber nach der Bedeutung des tollen Klaus noch fragen könne, hielt er fast für unmöglich; er symbolisierte nach seiner Meinung klar das zur Zeit höchster Verlassenheit aufflammende Gottesbewusstsein und erschien ihm geradezu als die Spitze des ganzen Dramas (Bw. II 50 o.). Schon in seinen beiden ersten Werken hatte Hebbel für diese symbolischen Figuren eine ganz bestimmte Technik herausgebildet; wohl durften auch sie nicht leblose Puppen sein, aber dennoch, gemäss ihrer sinnbildlichen Bedeutung, mussten sie mehr andeutend behandelt, mehr nur in grossen Linien gezeichnet, vom übrigen gesondert gehalten werden. Der Dichter nennt diese Art einmal „vedettenmässig, in gut-altdeutscher Manier à la Cranach“ (Bw. II 50 m.). In „Herodes und Mariamne“ sehen wir diesen Stil am ausgeprägtesten, ganz besonders auffallend, weil hier der „Wachsfiguren-Stil“ (vgl. Bw. I 330) der symbolischen Gestalten unvermittelt neben dem schärfsten psychologischen Realismus der übrigen Charakterzeichnung steht. Schon oben ist auf die Bedeutung der Drei Könige hingewiesen worden: nach dem tragischen Zusammenbruche eines Weltzustandes eröffnen sie den Ausblick auf das aufsteigende Christentum und auf kommende Jahrtausende nie rastender Entwicklung. Und es gehört ziemlich viel Missverstehen dazu, um das, was nach Mariamnens Tode folgt, als historisches Anhängsel zu bezeichnen[1]), oder gar, wie Marcus Landau tut, hier von Effekthascherei zu reden und zu erzählen, das Gefühl der Gläubigen werde durch das Vermischen des ihm Heiligen mit den Ehegeschichten des Herodes verletzt, die Ungläubigen aber hätten bei einer Aufführung in Berlin die Heiligen Drei Könige mit lautem Gelächter begrüsst.[2])

Wir sehen so in wichtigen Werken Hebbels schon die Elemente vorgebildet, aus denen sich sein gewaltiger Moloch-Torso aufbaut. Was dort nur in einzelnen, episodischen

1) Dr. Karl Böhrig, „Die Probleme der Hebbelschen Tragödie“. Beilage zum Jahresbericht des Realprogymnasiums zu Rathenow. Rathenow 1900, Babenzien, S. 53.

2) Zeitschrift für vergl. Lit.-Gesch., Neue Folge, IX, 216. 217.

Figuren hervortrat, den Weltzustand besonders accentuierend oder auf Künftiges vordeutend, das ist hier herausgehoben und selbständig geworden.

Nur ganz dunkel und locker sind noch die Beziehungen mit wirklichen historischen Ereignissen: die Glut des brennenden Karthago leuchtet unheimlich aus der Ferne, und es werden wohl noch die Namen Scipios, Hannibals, Hamilkars genannt; aber das ist auch alles: Handlung und Gestalten sind freie Gebilde einer übermächtigen historischen Phantasie. Nicht die wirkliche Übernahme der absterbenden römischen Kultur durch die Germanen wird dargestellt, sondern „der Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt"; nicht die historische Aufnahme eines bestimmten Götterkultes, sondern der Werdegang der religiösen Idee überhaupt; nicht der Zug der Cimbern und Teutonen, sondern die Zertrümmerung einer vermorschten Kultur durch ein kraftvolles, junges Barbarenvolk; und nicht Luther gerät mehr mit den Ideen, „deren individueller Träger er ist, in Konflikt", sondern das uralte Märchen-Symbol von dem Geschöpfe, das mächtig wird über seinen Schöpfer, lebt in der höchsten geistigen Sphäre wieder auf. Geschehnisse von Jahrhunderten und Jahrtausenden sind auf engem Raume zusammengedrängt; alles ist Symbol; der Stoff „die gesamte Menschheit" und der Held „der auf dem Titel genannte": Moloch.[1])

Und wie um die Loslösung des höchsten historischen Dramas von den realen geschichtlichen Zusammenhängen noch deutlicher zu machen, sollte zum „Moloch" als wesentliches Moment der Wirkung noch die Musik hinzutreten. Es ist hier nicht der Ort, auf das Verhältnis Hebbels zu Richard Wagner und auf ihre Auffassungen des Verhältnisses von Musik und Drama im besondern einzugehen; die Beziehungen ergeben sich von selbst. An Robert Schumann (dessen Briefwechsel mit Hebbel Bw. I 407—413 hier überhaupt zu vergleichen ist) schreibt Hebbel 1853, auch ihm

1) Die am tiefsten eindringende Analyse des religionsphilosophischen Gehaltes gibt Rötschers Brief an Hebbel, Bw. II 312. 313.

schwebe in ganz besondern Fällen eine Verschmelzung von Oper und Drama vor; den „Moloch“ aber habe er sich immer in Bezug auf die Musik gedacht. Er meinte zunächst besonders Momente, wo eine Massenbewegung dargestellt werden sollte; hier konnte die Musik in der Begleitung der Chöre helfend eingreifen (Brief an Christine Bw. N. I 376). Aber die Absicht ging weiter; als er Schumanns Komposition seines „Heideknaben“ gehört hatte, da kam ihm der Gedanke an eine vollständige musikalische Verarbeitung. „Was würden Sie zu einem Drama sagen,“ schreibt er an Schumann (Bw. I 413), „das sich seines ungeheuren Umfanges wegen ... ganz im Allgemeinen hielte und deshalb durchgehend von der Musik so zu begleiten wäre, wie z. B. die Ballade, die Sie melodramatisch behandelten?“

Der „Moloch“ ist das gewaltigste der Hebbelschen Fragmente; vollendet, und in der Verbindung mit der Musik, die Hebbel vorschwebte, wäre er wohl wirklich sein grösstes und eigenartigstes Werk geworden. Und gerade in ihm steht neben der rein poetischen, bestimmend und befruchtend, die mächtige historische Phantasie des Dichters, der von sich sagen durfte, dass er das Mark der Geschichte in seinen Adern trage. —

Eine Frage ist nach alledem noch zu stellen. Es kann nicht zweifelhaft geblieben sein, wie eng das Schaffen Hebbels mit der Geschichte im weitesten Umfange verknüpft ist, und wie seine äusserst lebhafte historische Phantasie geradezu ein bestimmender Grundzug der ganzen künstlerischen Erscheinung ist. Wie kommt es, dass die Unlösbarkeit dieses Zusammenhanges dennoch so oft übersehen worden ist, und dass gerade an diesem Punkte die Kritik sich immer wieder gegen den Dichter gewendet hat? Ich finde die schärfste Formulierung der Angriffe von dieser Seite in Karl Böhrigs schon erwähnter Schrift über die Probleme der Hebbelschen Tragödien. Zwar was er gegen den „Moloch“ äussert, ist weder scharf noch tief; hier hat sich Böhrig nicht viel Mühe gegeben, in Hebbels Absichten einzudringen: er reiht das Werk unter die Experimente,

während es in Wirklichkeit nur die notwendige Entwicklung längst vorhandener Keime ist; er nennt es allegorisch, während ihm Hebbels Begriff der Symbolik gerade im Gegensatz zur Allegorie hätte klar sein müssen; er findet darin nur Spekulation statt bildender Kraft, während kaum bei einem andern Hebbelschen Drama die unmittelbare poetische Anschauung so lebhaft war (man denke an die Einwirkung des Hamburger Brandes auf die Entstehung) und der Idee so sehr voraufging, wie hier. — Tiefer trifft ein anderer Vorwurf; über Hebbels Reife-Periode sagt Böhrig[1]): „Die Probleme sind nicht mehr so finstrer und gewaltsamer Art; aber dafür sind sie aus dem Zusammenhange mit der Gegenwart gelöst und in einen Kreis versetzt, der uns fern und fremd bleibt.“ Und er fährt fort[2]): „Bei Hebbel ist die Geschichte niemals der zeugende Boden, aus welchem die dargestellten Charaktere als notwendige Produkte hervorwachsen ... er schöpfte die Idee nicht aus der Geschichte selbst, sondern trug sie von aussen hinein. Die behandelten Probleme ... sind in künstlicher Weise aus dem Erdreich der Gegenwart in eine fremde Zone versetzt.“ Und diese Zone wird[3]) als „unbestimmt, fast zeitlos“ bezeichnet. Das sind harte Vorwürfe; bleiben wir zunächst bei dem letzten der unbestimmten, fast zeitlosen Atmosphäre stehen. Unwillkürlich fallen uns Hebbelsche Worte ein: „Woraus entspringt das Lebendige der echten Charaktere im Drama und in der Kunst überhaupt? Daher, dass der Dichter in jeder ihrer Äusserungen ihre Atmosphäre wiederzuspiegeln weiss, die geistige wie die leibliche, den Ideenkreis, wie Volk und Land, Stand und Rang, dem sie angehören“ (Ta II 281). Nun ist es freilich bei Hebbel gefährlicher als bei irgend einer künstlerischen Erscheinung, das, was über seine Werke gesagt wird, durch seine Theorien widerlegen zu wollen. Aber so weit gehen denn doch die Widersprüche zwischen Theorie und Praxis auch bei Hebbel nicht. Prüft man faktisch nach, so finden sich in allen seinen Dramen eine Menge kultur-

1) a. a. O. S. 47.
2) S. 47. 48.
3) S. 48 m.

historischer Einzelzüge. Es fällt schon auf, dass gerade der Historiker Treitschke an „Agnes Bernauer“ die Lebendigkeit des kulturgeschichtlichen Bildes rühmte, die historische Intuition am „Gyges“ bewunderte und dieses Stück sogar allzu „antiquarisch“ fand. Man vergegenwärtige sich nur das „Deutsche Trauerspiel“ mit seiner konsequenten Durchführung der altertümlichen Sprachformen oder den in dieser Richtung besonders frischen „Michelangelo“: hier von unbestimmter, zeitloser Atmosphäre zu reden, ist wirklich unberechtigt. — Und ähnlich steht es mit dem Hineintragen moderner Ideen in historische Stoffe. Nach Böhrigs Worten muss man sich den Vorgang so vorstellen: der Dichter hat eine dramatische Idee, die sich ihm aus gegenwärtigen Erlebnissen ergibt. Um sie zu gestalten, wählt er nicht die Form, in der er sie empfangen hat, sondern er sucht einen Stoff irgendwelcher Vergangenheit, der an sich mit seinem Probleme gar nichts zu tun hat, und zwängt ihm dieses Problem auf. Ein solches Verfahren lag niemandem ferner als Hebbel: wer seine Analyse des Herodes-Stoffes kennt (und gegen „Herodes und Mariamne“ wendet sich ja Böhrig besonders), darf eine solche Behauptung nicht aufstellen. Und auch sonst, für die „Judith“, die „Agnes Bernauer“, den „Gyges“, haben wir authentische Zeugnisse genug, dass Hebbel nie mit Bewusstsein — und darauf kommt es doch an — moderne Ideen auf fremden Boden verpflanzte; das hätte ja auch dem Hineintragen einer Tendenz in historische Stoffe zu ähnlich gesehen.[1]) Es wird bei ihm der ganz natürliche Vorgang gewesen sein: er gestaltet seine Probleme aus dem Stoffe, in dem sie ihm zuerst klar und lebendig vor Augen getreten sind; und das kann nun einmal bei einem politischen Vorgange, bei einem persönlichen Erlebnis geschehen sein; ein anderes Mal aber sprachen sich ihm Ideen, die längst in ihm lagen, am deutlichsten in einer Erzählung der Bibel, einer Legende, einer Anekdote aus dem Altertum, einem historischen Ereignisse aus: sofern nicht überhaupt am Anfang eine rein poetische Anschauung stand; denn Hebbels Dichtung ist nicht nur Problem-Dichtung.

1) Vgl. o. S. 49. 50.

Trotzdem steckt in dem Tatsächlichen an Böhrigs Behauptungen, nicht in seiner Begründung, ein richtiger Kern; nur liegt der Fall viel verwickelter, als er meint. Hebbel entnimmt nicht nur den Stoff, sondern auch das Problem der Geschichte; er motiviert auch in hohem Grade historisch; aber sein Bemühen scheitert an einem Punkte: seine Auffassung des Menschen bleibt im letzten Grunde rationalistisch. So sehr er, wie ich oben zu zeigen versuchte, von der Bedingtheit des Menschen durch die umgebenden Verhältnisse überzeugt war: dass die menschliche Psyche in ihren innersten Bedingungen sich jemals habe wandeln können, diese Einsicht ist ihm zum mindesten nie ganz lebendig geworden. Und weil ihm also der Mensch „im letzten Grunde immer derselbe“ bleibt, interpretiert er historische Ereignisse und Personen, die durch Jahrhunderte von ihm getrennt sind, doch immer aus seinen eigenen, ungeheuer komplizierten seelichen Erfahrungen heraus. Das zeigt jede seiner Figuren, besonders aber die aus uralter, sagenhafter Vergangenheit. Hebbel meinte gewiss, im „Moloch“ wirkliche Urzustände darzustellen; und doch erinnern seine Menschen in „Thule“ oft merkwürdig an die Schäfer und Schäferinnen des Rokoko. Wie preziös sind z. B. zwei Stellen des Entwurfes: W V 253: „Sie suchen Blumen, die dem Regenbogen gleichen: nun haben wir alle sieben Farben. Der Regenbogen lehrt sie die Farben.“ Und S. 254: „Eine Wortschöpfung: ein Liebespaar unter der Linde: „Linde“ (das Gesäusel).“ Der Stil ist ein anderer, die naive Unwissenheit ebensogross. (Auch an das altnordische Heldentum bei Fouqé wird man erinnert.) Hierher gehört auch z. B. die ganze Psychologie der Rhodope; doch beleuchtet vielleicht ein kleiner Zug aus dem Entwurfe zu „Saul und David“ das Gesagte noch besser, als Hinweise auf grössere Zusammenhänge. Hebbel notiert dort (W V 306 u.): „Samuel und David.“ Samuel: „Das soll's sein. — Aber woher kommt mir der Gedanke? — Ich weiss nicht! Also der Herr?! Ja, ja, der Herr!“ Das ist echt Hebbelisch; gewiss meinte er, mit diesem „Also“-Schluss etwas typisch Alttestamentarisches zu geben: im guten Glauben, dass zu

allen Zeiten die Menschen so auf Gott geschlossen hätten. Das ist wieder jene Divergenz zwischen Wollen und Erreichen, die Hebbel, dem „Dichter der Intentionen", so verhängnisvoll geworden ist. Schon Treitschke erkannte sie, und Scheunert hat zu ihrer Erklärung neuerdings wichtige Beiträge geliefert.[1])

Ein Zweites kommt hinzu, uns jene Einwände gegen Hebbel erklärlich zu machen. Zunächst ein bestimmter Punkt: die Sprache. Es wurde schon angedeutet, dass, sobald man das Einzelne untersucht, sich in Hebbels Dramen eine Fülle charakterisierender kulturgeschichtlicher Züge findet. Und dennoch: der Eindruck fehlt. Otto Ludwig, dem wir so viele scharfe Einzel-Einsichten in Hebbels dichterisches Schaffen verdanken — als Gesamt-Erscheinung umfasst er ihn nicht, weil er ihn ohne Liebe betrachtet — bemerkt in der öfter erwähnten Besprechung der „Julia" über Hebbels Personen[2]): „So verschieden die Züge der einzelnen Charaktere, so gleich ist die Art, wie sie sie auskramen in der Erzählung gelegentlich ihnen einfallender Dinge, die sie getan oder gesagt; das Haschen nach auffallenden Bildern ist allen gemein." Wir dürfen eine Erklärung hinzufügen: was Hebbel aus eigener Erfahrung kennt, sind die psychischen Grundlagen des Geschehens und Handelns; sie werden ihm zuerst bewusst, und er gestaltet nun gewissermassen von innen nach aussen, statt gerade das Innere unter dem Äusseren erraten zu lassen. Und weil er das tut, gewinnt es bei allen seinen Personen den Anschein, als kennten auch sie ihre eigene Psychologie, beobachteten andauernd sich selbst und handelten bewusst. Daher bei allen unterscheidenden Einzelzügen die unglaubliche Uniformität des Sprechens. Alle Dramenfiguren Hebbels reden Hebbelisch, auch wenn sie Dinge sagen, die dem Inhalte nach nur aus ihrem Charakter kommen können.[3]) Viele Verse könnten geradezu in Hebbels

1) a. a. O. bes. S. 124.

2) Werke Bd. V, 359 o.

3) Natürlich sind hier nicht Anachronismen gemeint. Wie Hebbel über diese dachte, zeigt Bw. II 474. 475: „Ich zähle diese Anachronismen u. s. w.

Tagebüchern stehen; so wenn Hiob im „Demetrius“ spricht (W VI 36 u.):

„Du hieltst mir einen Totenkopf entgegen —
Und sprachst: verlocke den . . .“

Oder ein anderer Zug im gleichen Drama. Schuiskoi sagt (W VI 71 o.) von Demetrius, er halte an seiner Krone fest

„. . . wie ein geborner Prinz,
„Dem man die Namen seiner Länder schon
„Auf seine ersten Ostereier schrieb.“

Man denkt an Otto Ludwigs Worte[1]): „Doch hat Hebbel es nicht unterlassen können, seinen charakteristischen Totenkopf in jedem Gesange vorzuzeigen.“

Was aber von der Sprache im besonderen gilt, das erweitert sich zu einem Grundzuge der dichterischen Erscheinung überhaupt. Poppe hat in einer Parallele zwischen Goethe und Hebbel auf Ludwigs Unterscheidung zwischen Sach-Dichtern und Ich-Dichtern Bezug genommen;[2]) er hat an einer anderen Stelle[3]) die Phantasie Schillers als vorwiegend akustisch im Gegensatz zu der optischen Goethes gekennzeichnet. Hebbel ist Ich-Dichter im eminenten Sinne. Was er so oft und mit tiefer Sehnsucht als das letzte Merkmal des Dichters nannte, das „Durchschneiden der Nabelschnur zwischen Schöpfer und Geschöpf“: das zu erreichen, war ihm nicht vergönnt.

Kunstwerke enthalten immer ihren Schöpfer: aber die einen den schauenden, die anderen den um höchste Werte kämpfenden und ringenden.

zu den kleinen Mysterien der Kranzwinderinnen, von denen behauptet wird, dass sie ganz zuletzt noch mit unbarmherzig rauher Hand über ihre sorgfältig zustande gebrachte bunte Schöpfung fahren, um ihr durch den Anschein der Nachlässigkeit grössere Natürlichkeit zu geben.“ Das Problem, das Hebbel hier im Bilde andeutet, ist in der neueren Ästhetik wichtig geworden. Vgl. „Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst“ von Hermann Stephani, Leipzig 1903, Seemann, S. 49 m. bis S. 50 m.

1) Werke VI, 52 u.

2) Palaestra VIII, S. 14—16.

3) a. a. O. S. 48. 49.

Lebenslauf.

Ich wurde geboren am 1. Juli 1880 zu Reichenbach in Schlesien als Sohn des 1887 verstorbenen Kaufmannes Ernst Koch und seiner Frau Emilie geb. Andritzky. Ich besuchte das Realgymnasium meiner Vaterstadt, das Gymnasium zu Schweidnitz in Schlesien, sowie das Wettiner Gymnasium zu Dresden, an welchem ich Ostern 1899 das Maturitäts-Examen bestand, studierte bis Ostern 1900 an der Universität Leipzig Musikgeschichte, Deutsche Literatur und Philosophie und seit Ostern 1900 an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München Deutsche Philologie, Archäologie, Kunstgeschichte und Psychologie. Vorlesungen hörte ich in Leipzig bei den Herren Professoren Kretzschmar, Riemann, Prüfer, Sievers, Köster, Lamprecht, Marcks, Studniczka, Wundt, Volkelt und Heinze, in München bei den Herren Professoren Muncker, Paul, Furtwängler, Lipps, † Medizinalrat Bumm, Riehl, v. Heigel und Brentano. — Für die Belehrung in ihren Seminaren schulde ich vorzüglichen Dank den Herren Professoren Muncker, Paul, Sievers, Furtwängler, Riehl, Lipps und † Medizinalrat Bumm.

Guido Herbert Koch.